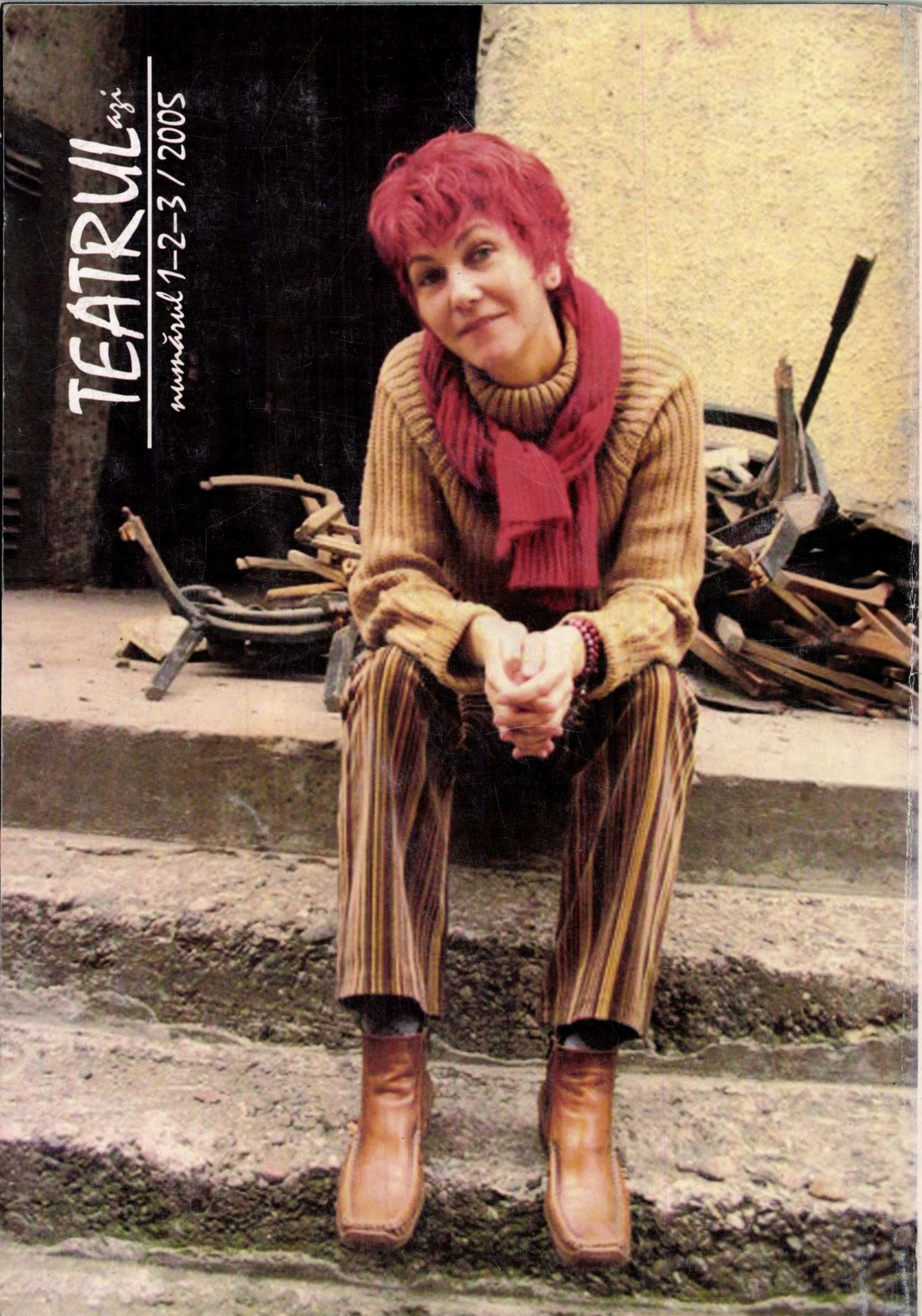
I 3818

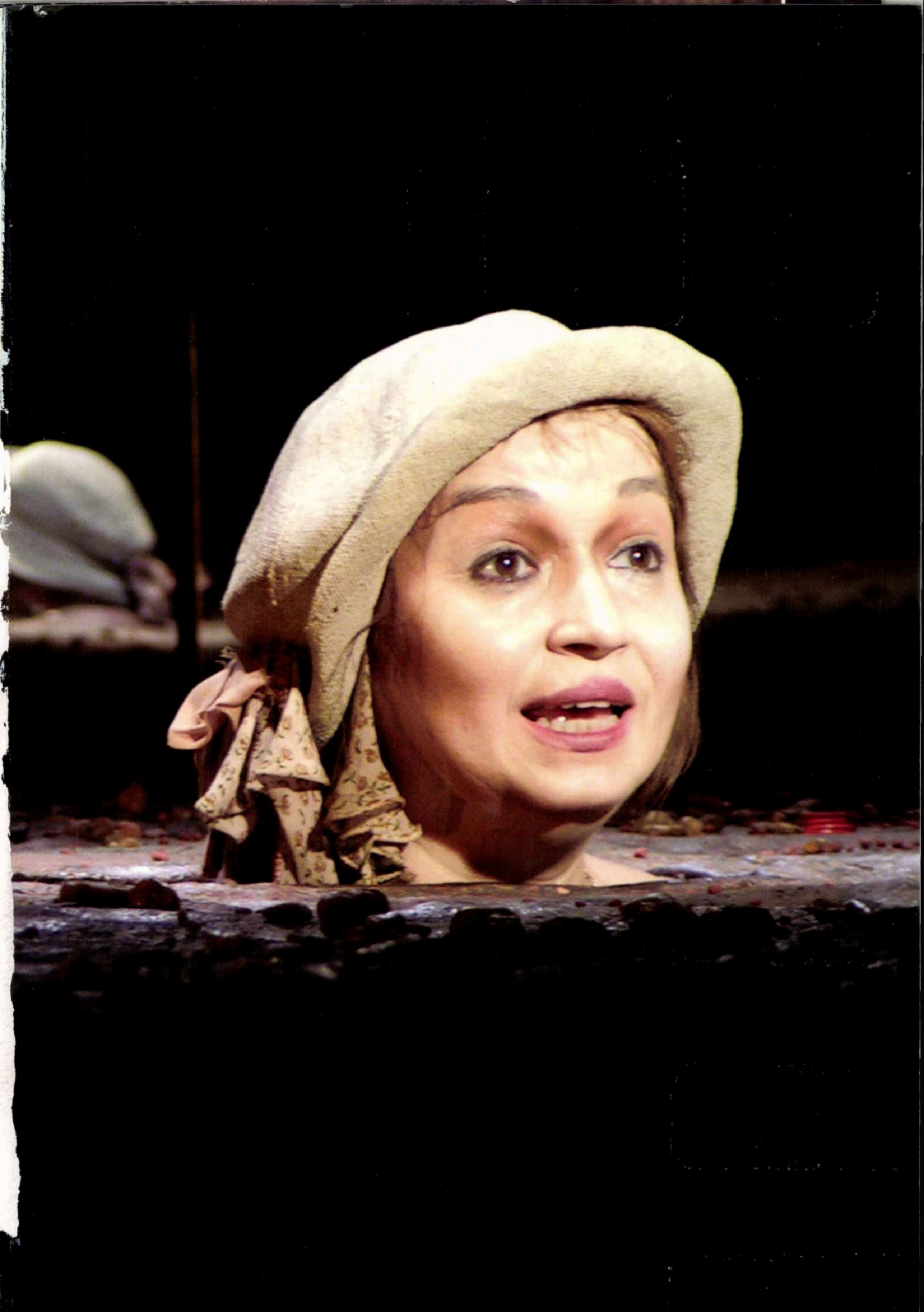
TEATRUL azi

numărul 1–2–3 / 2005

TEATRUL azi

numărul 1-2-3 / 2005





DECERNAREA PREMIULUI „UCHIMURA"

În ziua de 21 decembrie 2004, orele 17.00, a avut loc ceremonia de decernare a Premiului **„UCHIMURA"** ce a revenit echipei de creatori ai spectacolului cu piesa *Amanții însângerați. Dublu suicid* de Chikamatsu Monzaemon, în regia lui **ALEXANDRU TOCILESCU.**

În imagine: Ion CARAMITRU, președintele UNITER; regizorul Alexandru TOCILESCU și ambasadorul Japoniei la București, Excelența Sa Naotoshi SUGIUCHI.

842.395 P
Biblioteca Județeană MUREȘ TÂRGU-MUREȘ

FESTIVALURI
BRAȘOV

Constantin PARASCHIVESCU

Dramaturgia contemporană și ecou

Alăturate în programul unui festival, unele spectacole pierd ceva din impresia lăsată la premieră, par anemice, oarecare, deși poate nu sunt. Dar contrastează cu imaginea altora, efectiv spectaculoasă și cu adresă mai pronunțată la actualitate, care le devansează în aprecieri. Nu întotdeauna, desigur... Fragmentele din cinci autori, asamblate în scenariul Anei Mărgineanu *8.9 8.9...fierbinte după '89*, mi s-au părut, la Festitivalul de dramaturgie contemporană de la Brașov (ediția a XVI-a, 12–19 noiembrie 2004), facile, crâmpeie banale de episoade din realitatea de după '89, mai puțin „fierbinți", cu miză mică și fantezie limitată (Ștefan Caraman, Peca Ștefan, Petre Barbu, Paul Cilianu, Călin Blaga). Dar spectacolul a primit Premiul special al juriului, actorul Gheorghe Visu Premiul de interpretare masculină și cu o lună jumătate în urmă, la Timișoara, Marele premiu, surclasând excepționalele *Jacques sau supunerea* de Eugen Ionescu la Teatrul Maghiar Cluj (regia Tompa Gábor) și *Angajare de clovn* de Matei Vișniec de la Brașov (regia Claudiu Goga). A fost mai pronunțată acolo subiectivitatea juriului? Atunci, fie permisă și a mea! Monoloagele din *Bash. O trilogie contemporană* de Neil LaBute (Teatrul fără frontiere și Teatrul Act) mi s-au părut, datorită rostirii detașate, atonice, în jurul unui surâs de circumstanță, firave, monotone, de interes restrâns, deși ele relatau autentice drame; dar o rafinată comentatoare scria după premieră „M-a atins foarte tare acest spectacol" (Marina Constantinescu), iar unul dintre interpreți, Vlad Zamfirescu, a primit, *ex-aequo,* un premiu special al juriului din partea Editurii Orator (generos gest și nemaiîntâlnit al autoarei Steluța Suciu, care și-a dăruit astfel drepturile bănești pentru o carte publicată), ceea ce relevă că s-a distins cu ceva, totuși, el și nu numai (aș adăuga-o pe Mihaela Sârbu), infirmându-mi impresia (deși, nu cred că arta e același lucru cu o convorbire la un pahar cu vin).

În schimb, spectacole cu texte valoroase, puse în scenă cu inspirație și profunzime, fructificând fondul dramatic conținut, s-au detașat în două festivaluri apropiate cronologic, inversându-și premiile: *Angajare de clovn* de Matei Vișniec (Teatrul „Sică Alexandrescu" Brașov) Premiul pentru cel mai bun spectacol la Brașov, Premiul de regie Claudiu Goga și de interpretare masculină Mircea Andreescu la Galați; *Audiția* de Alexandr Galin (Teatrul de Comedie), Premiul pentru cel mai bun spectacol, Premiul de scenografie Puiu Antemir și Premiul de interpretare feminină Luminița Gheorghiu la Galați, Premiul de regie Mircea Cornișteanu, Premiul de scenografie *ex-aequo* Puiu Antemir și Premiul special al juriului din partea Editurii Orator, *ex-aequo,* Marius Florea Vizante, la Brașov. Spectacole ce au dominat și programul festivalului brașovean, printr-o fericită convergență între substanța

Vlad ZAMFIRESCU

dramatică a textelor și transpunerea scenică, atent coordonată spre complexitatea interpretărilor – de alternanțe bufone, amare și tragice la clovnii lui Vișniec, de nuanțe veridic psihologice la candidatele de iluzorie perspectivă din piesa lui Galin. Texte și spectacole cu ecou direct la destinul de glorie trecătoare într-un caz, de mizerie în realitatea tranziției în alt caz. În total 14 spectacole, două în afară de concurs – *Mașinăria Cehov* de Matei Vișniec, regia Cristian Ioan (Teatrul Național București), *Avarul* de Molière, regia Bocsárdi László (Teatrul Național Craiova).

Interesant e că în șase cazuri s-au regăsit perechi de piese și dramatizări ale aceluiași autor: Matei Vișniec (piesele citate), Aleksandr Galin (*Audiția* și *Sorry*), Paulo Coelho (*Diavolul și domnișoara Pyrm*, dramatizare Mihaela Lichiardopol, Teatrul Național Timișoara, *Veronika se pregătește să moară,* dramatizare Gelu Colceag și George Bănică, Teatrul Odeon). N-am înțeles adeziunea celor două teatre pentru romancierul brazilian, de succes, e-adevărat, Paulo Coelho, cu literatura lui de consum, simplistă și confuză, transpusă în tonuri ostentative (Timișoara) sau cu aderență incertă (Odeon). Ce interes prezintă o tentativă de sinucidere pe care chiar editura care publică romanul (Humanitas) o explică astfel: „Veronika pare să aibă tot ce și-ar putea dori. Frecventează localuri de noapte cunoscute, întâlnește bărbați atrăgători, și totuși nu e fericită“? La așa preocupări, ce ecou să mai producă gestul? Păcat de efortul talentatei actrițe Cătălina Mustață de a da tonul just lamentărilor eroinei de 24 de ani, căreia i se mai prezic cinci zile de viață și le câștigă pe cele nenumărate, descoperindu-le prețul la secundă. Din *Diavolul și domnișoara Pyrm* (în fișa de creație a autorului, reprodusă în roman, domnișoara e numită *Prym,* parcă mai plauzibil), am reținut doar jocul interiorizat al Anei Serghie Ionescu (*Berta*) și complexitatea dramatică a Laurei Avarvari (*Chantal*). În ceea ce-l privește pe Vișniec, mult jucat la noi după '90, *Mașinăria Cehov* a impresionat prin frumusețe și eleganță plastică (decor Clara Labáncz, costume Ștefania Cenean), mai puțin prin jocul eterizat. Iar Galin, cu tehnica dramaturgică remarcabilă în *Audiția*, fructifică ceva și în *Sorry,* piesă în două personaje cu reflexele derizorii ale tranziției, care prilejuiește Marianei Mihuț, o memorabilă creație în conturarea tipului sentimentalo-voluntar de rusoaică (Premiul de interpretare feminină), într-o relație nuanțată cu Ion Caramitru (Teatrul Bulandra).

Mi s-a părut relevantă prezența Teatrului „G.A.Petculescu" din Reșița cu spectacolul de studio *Nopți albe,* piesă de asemenea în două personaje, a dramaturgului turc Tuncer Cücenoglu, poveste de dragoste jovial-amară între protagoniști cu identități anonime, dar general recognoscibile. Am avut prilejul s-o admir, alături de Alexandru Repan, pe Mălina Petre, directoarea teatrului, devotată mai mult afirmării potențialului artistic al trupei decât al ei însăși, într-un rol complex de femeie inteligentă și seducătoare, realizat cu subtilitate, emoție, forță, ironie și farmec. După cum două spectacole prezente și în Festivalul Național, *Iona* de Marin Sorescu, cu Virgil Ogășanu (Teatrul Nottara) și *Plaja* de Peter Asmussen (Teatrul „Maria Filotti" Brăila, Premiul special al juriului și Premiul de scenografie *ex-aequo* Alina Herescu) și-au confirmat selecția, prin măiestria interpretului în primul caz, stilistica jocului de intensă trăire în al doilea. Am regretat doar slabul ecou al unei piese depășite în timp, cu încrâncenarea fanatică a unor odrasle la adresa tiraniei părinților, *Noaptea asasinilor* de José Triana (Teatrul din Brașov), unde tânărul Demis Muraru realizează o tulburătoare alternanță de stări. Dansul prelungit al fetelor irlandeze din piesa lui Brian Friel *Dansează fetele...Mundy,* cu acțiune la sfârșitul anilor '30 și ecourile crizei economice generale, estompează prin excentricitate notele grave ale demersului artistic, mult rarefiat (regia Ada Lupu). Spectacolul de gală, regizat de Bocsárdi László la Teatrul Național Craiova, cu *Avarul* de Molière, a prezentat un Harpagon din zilele noastre, expert în mașinațiuni financiare, calculat, autoritar („Harpalete"), ce-și impune voința și interesele, până ce i se fură caseta îngropată în grădină, „iubita" lui reală (creație viguroasă a lui Ilie Gheorghe).

Două colocvii și trei lansări de carte au completat programul judicios al festivalului, alcătuit de Claudiu Goga. Tema „Dramaturgia românească de astăzi, imagine a societății actuale?" (moderator Florica Ichim), se tot reia, cu sau fără semnul întrebării, în formulări apropiate, la edițiile acestui festival, fără ecou efectiv la oamenii de teatru. Piesele tipărite și cele premiate „nu circulă" (D.R.Popescu), „teatrele nu riscă" (Radu Macrinici), tinerii dramaturgi „nu se deosebesc parcă unul de altul" (Dinu Grigorescu), „le lipsește experiența de viață și cultura" (Florica Ichim). Și atunci, pare mai demnă pentru o vocație autentică să scrie, să publice, nu să se umilească să fie jucat (D.R.P.). Dar pot oare toți asta? Al doilea, moderat de Nicolae Prelipceanu, a avut ca temă „Teatrul contemporan la interferența artelor" și, firește, a luat în seamă adevărul că nu există puritate în artă, insistându-se întrucâtva asupra relației dintre epic și dramatic, când creatorii se orientează mai mult spre literatură, dramatizând aproximativ, fără simț dramatic, sau pur și simplu cu aderență minoră, ca romanele lui Paulo Coelho. Cărțile prezentate au fost recentele *Cartea cu artiști* de Mircea Ghițulescu (structurat pe regizori), *Regele scamator–Ștefan Iordache* de Ludmila Patlanjoglu (cu participarea artistului și măgulitoare aprecieri ale mai multor personalități) și *„Cu ochii deschiși sau Irina Răchițeanu-Șirianu* de subsemnatul (al 15-lea volum în „Galeria teatrului românesc").

Nicolae PRELIPCEANU

Moartea vine (și) în pași de dans

Nu în multe repertorii ale teatrelor din România găsești o piesă ca *Dansează... fetele Mundy!* a dramaturgului irlandez Brian Friel. Intitulată *Dancing at Lughnasa* în original, piesa clasicului în viață irlandez, scrisă cu abilitate puțin obișnuită în zilele noastre, poate fi decriptată pe mai multe trepte. Înainte de a ști ceea ce poți afla din programul editat de Naționalul ieșean, povestea ți se pare una despre sărăcie și nenoroc, totul fiind tratat în cheie aparent veselă, aparent nepăsătoare. Sau ca sub anestezia iresponsabilității. Faptul că povestitorul, Michael, o ia înaintea acțiunii care se desfășoară sub ochii noștri pe scenă, cu ani, dezvăluind chiar finalul, fără ca acesta să mai ajungă pe scenă altfel decât ca poveste spusă, atrage atenția asupra unui procedeu ingenios și, în cele din urmă, asupra unui dramaturg important, destul de puțin cunoscut la noi.

Dar există pe sub întâmplările care ne trec prin fața ochilor în timpul spectacolului o cheie secretă a piesei, constituită de referințele la un obicei străvechi, celtic, al sărbătorii Lughnasa, festinul primelor fructe, sărbătoarea recoltei, de la 1 august. Într-acolo trimitea titlul inițial al piesei. Dansul celor patru tinere femei și-al mătușii lor, mai în vârstă, firește, plin de viață și energie, care parcă maschează și exorcizează tot răul ce li se întâmplă, ar fi un ecou al festivalului în cinstea zeului Lugh. Dar lupta reală între păgânism și creștinism se dă cu violență sporită în ultimul an de viață al unchiului Jack, preot catolic, fost misionar în Uganda, întors de-acolo cu nostalgia și nebunia energiilor păgâne.

Spectacolul se desfășoară între „copertele“ dansului perechii Ionela și Adrian Ștefan, care constituie trupa de dans irlandez „The sky“, impunând cumva, de la început, ritmul pentru ceea ce va urma, și închizând într-o prelungire nedeterminată mișcarea actorilor, în final. Regizoarea Ada Lupu a știut să construiască un spectacol antrenant, contrapunctat de povestitorul Michael, copil la începutul acțiunii de pe scenă, matur de fapt în colțul de unde continuă să marcheze fapte viitoare și să anunțe veștile rele.

La Brașov, unde am văzut spectacolul, cineva spunea că reprezentația de la Iași a avut un cu totul alt ritm. Impresia spectatorului care sunt, și eram în seara de la Festivalul Dramaturgiei Contemporane, nu e deloc aceasta. E drept, un timp, ritmul preluat de Doina Deleanu, Irina Răduțu, Petronela Grigorescu, Antonela Cornici și Ada Gârțoman-Suhar de la grupul „Cerul“ ar fi putut să pară simplă mască a disperării personajelor Maggie, Chris, Rose, Agnes și Kate. Lipsa oricărui orizont le va fi constrâns pe aceste femei singure să se defuleze în dans, să-și consume energiile, altfel nesolicitate de nimeni și nimic în dans și-n manevrele din jurul unicului bărbat cât de cât interesant, tatăl rătăcitor al copilului uneia dintre ele, cel care revine un timp cu proiecte tot mai irealizabile, Gerry, în interpretarea excelentă a lui Adi Carauleanu. Abia tragedia părintelui Jack (Emil Coșeru), cel ocolit de toți vecinii și cunoscuții pentru că a dat catolicismul pe păgânism, trage semnalul asupra sensurilor ascunse ale piesei.

Doina DELEANU, Antoanela CORNICI, Ada GÂRȚOMAN.

Fără a fi un spectacol uluitor, *Dansează... fetele Mundy!* (cu aceste enervante puncte de suspensie inutile) este una dintre montările care pot interesa un evantai larg de spectatori, referindu-se la mai multe trepte-sensuri. De asemenea, pe mai multe trepte, niveluri, se desfășoară și jocul actorilor, scenografa Rodica Arghir concepându-și construcția, poate instinctiv, poate deliberat, ca o sugestie pentru înțelegerea sensurilor. Felul cum se insinuează răul, finalmente tragicul, în și prin viețile acestor personaje nefericite din start e fascinant, pentru că e extrem de natural. Au proiecte și Gerry (care sfârșește cine știe unde, într-o altă familie, neștiută de aceea căreia îi tot promitea că, până la urmă o va lua de soție), dar și părintele Jack. Acesta din urmă va mai executa un sacrificiu ritual, ca la ugandezii din satul unde a stat 10 ani, înainte de a muri el însuși, ocolit de toată lumea. Nici planurile, mai modeste, ale „fetelor Mundy“ nu se împlinesc. Două dintre ele, aflăm de la povestitor, îndrăznind să evadeze din satul lor, își vor găsi moartea în cruntă mizerie, pe străzile Londrei, celelalte vor îmbătrâni în zadar, în satul lor, într-o mizerie abia mascată. În zadar, însă nu fără a ridica dintre ele, cu sacrificii și greutăți, un povestitor, pe cel care le spune spectatorilor povestea, păstrându-le memoria. Un spectacol închegat, emoționant, bine lucrat de la un capăt la altul.

După-amiaza copiilor terorizați

Am văzut *Noaptea asasinilor* la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov într-o după-amiază norocoasă a Festivalului Dramaturgiei Contemporane. Pe măsură ce timpul aluneca, rapid, spre noapte, nici asasinii din piesă nu se mai vădeau a fi tocmai asasini. Să-și fi potrivit regizorul Marius Oltean cadența cu aceea a timpului? Nu cred, căci după-amiezele nu decad în noapte la fel în toate anotimpurile.

Povestea e aceea a unei familii în care cele două fete, Beba și Cuca, și băiatul, Lalo, ajung să nu mai suporte o educație severă, neîndurătoare chiar. Ceea ce și face ca Lalo să declare de la început că i-a ucis pe părinți, eliberându-se astfel pe sine și eliberându-și surorile de o tiranie care le devenise de nesuportat. Tot restul piesei și al spectacolului este un delir al justificărilor, unii în fața altora și fiecare în fața justiției sau a unei familii prietene cu părinții lor, totul însă în închipuirea bolnavă a celor trei personaje inițiale, generatoare ale dramei.

Demis Muraru *(Lalo),* Codruța Ureche *(Cuca)* și Mirela Borș *(Beba)* sunt puși în fața unei partituri dificile, având de interpretat, pe rând, și fără tranziție, câte patru sau cinci alte personaje decât cele în care ni se prezintă inițial: vizitatorii-prieteni cu părinții, judecătorii, martorii, procurorul, ba chiar și pe părinții înșiși.

Foto: Adrian Timar

Piesa spaniolului José Triana a fost clar „citită" și reconstruită de regizorul Marius Oltean, bine secundat de o scenografă debutantă, Agata Moldovan.

Stările paroxistice ale „ucigașului", în efigie, în fond, vom vedea până la urmă, sunt foarte atent controlate de regie și de interpret, înconjurat de surdina pe care o pun, din când în când, surorile personajului său. Finalmente, nici nu mai știi dacă el și-a ucis cu adevărat părinții, care apar în detalii ale fețelor ca niște ferestre, totuși, și cărora li se adresează dur, din când în când, sau totul nu e decât o proiecție a minții sale înfierbântate.

Spectacolul reușește, după părerea mea, să inducă spectatorului puternica tensiune dramatică de pe scena care e la nivelul publicului, lăsând o portiță deschisă îndoielii asupra realității crimei, în final, când „ucigașul" sau ucigașul mărturisește că, în fond, el își iubește părinții, așa severi și nedrepți cum sunt ei, sau cum i se par lui.

Subiectul e unul pentru psihanaliză, dar el este trecut, fără pierderi, în zona artisticului. Creație a unor artiști tineri, spectacolul ne îndeamnă să nu-i uităm: regizorul Marius Oltean, scenografa Agata Moldovan, actorii, excelenți, Demis Muraru, Codruța Ureche, Mirela Borș.

A fost o după-amiază când noaptea nu a căzut degeaba.

GALAȚI

Constantin PARASCHIVESCU

Comedii și comèdie

Ca și anul trecut, Festivalul Național de Comedie de la Galați (ediția a XVI-a, 1–10 noiembrie 2004) a început cu Shakespeare și *A douăsprezecea noapte*. Piesa a fost prezentată atunci în montarea Teatrului de Comedie, acum în montarea teatrului-gazdă „Fani Tardini". Și tot ca anul trecut, Premiul pentru cel mai bun spectacol a revenit Teatrului de Comedie, acum pentru prezentarea piesei *Audiția* de Aleksandr Galin, în regia lui Mircea Cornișteanu. Și dacă, spre deosebire de anul trecut, primul spectacol din program a fost o decepție, gazdele au fost compensate de ținuta ultimului aflat în concurs, *Livada de vișini* de A.P.Cehov, distins cu Premiul special al juriului. Nouă teatre în festival, zece comedii în competiția evaluată de juriul format din Draga Olteanu-Matei și Dana Dogaru, actrițe, Florica Ichim, critic de teatru, Emil Boroghină, cunoscutul manager de la Craiova și actor, Constantin Dicu, regizor de televiziune. Spectacolul de închidere a fost onorat de Teatrul Național București cu *Ultima oră* de Mihail Sebastian.

Dar de ce „comèdie"...? Păi, în acest oraș dunărean, reprezentanții Consiliului Municipal suferă de o maladie care s-ar numi „decapitarea directorilor de teatru". Cu câțiva ani în urmă l-au schimbat pe directorul Adrian Lupu, fără nici o motivație și o înștiințare prealabilă; el a aflat asta din ziare și în mai puțin de două luni a plecat la cer, în altă lume. Acum, o parte dintre consilieri a pus ochii pe directorii teatrelor Dramatic și, respectiv, Muzical și, pentru a face mai spectaculos Festivalul de comedie, l-au agrementat cu ședința eliberării lor din funcție chiar în timpul desfășurării lui. Neținând seama de opoziția primarului, care a declarat-o ilegală, a opiniei publice și de mass-media gălățene care socoteau înlocuirea directorului Teatrului Dramatic, Mihai Mihail, o rușine pentru urbe, și nici măcar de protestul actorilor locali și al membrilor juriului, indignați de aberanta inițiativă. Mai mult, când aceștia s-au prezentat la sediu în debutul ședinței, au fost întâmpinați obraznic, fără pic de jenă. Prefectul a atacat în contencios hotărârea consiliului, ziarele și televiziunea locală au dezavuat-o zilnic și probabil că protagoniștii acestei paiațerii își închipuiau că vor submina, prin decizia lor arbitrară, autoritatea directorului Mihail și desfășurarea festivalului. Probă și îmbolnăvirea subită a unei actrițe din spectacolul teatrului local *Livada de vișini* și internarea ei în spital, cu o zi înaintea prezentării lui. N-a fost să fie pe măsura cabalei, în jurul directorului s-a creat o unanimă solidaritate, festivalul s-a desfășurat în condiții optime de profesionalism și bună organizare, iar *Livada* s-a putut juca prin exemplara asumare a rolului descoperit de către tânăra Cristina Uja, studentă anul trei la o facultate particulară de actorie, într-o singură noapte și zi (distinsă de juriu cu meritata diplomă pentru curaj).

Pe la mijlocul festivalului, cineva spunea că juriul va avea o sarcină dificilă să ierarhizeze valori de apropiat nivel înalt artistic; semn al inspiratei selecții întreprinse de Natalia Stancu, directorul festivalului. Într-adevăr, cel puțin șase din

Mihaela ȚELEOACĂ, Daniela NARTEA, Luminița GHEORGHIU, Gabi POPESCU în *Audiția*.

zece reprezentații aflate în competiție s-au situat, după părerea mea, în zona superioară de apreciere, iar două chiar fără cusur: *Audiția* de Al. Galin, regia Mircea Cornișteanu (Teatrul de Comedie) și *Angajare de clovn* de Matei Vișniec, regia Claudiu Goga (Teatrul „Sică Alexandrescu“ Brașov). Două comedii amare despre șanse spulberate, cu același pretext: un anunț în presă. Pentru un concurs de animatoare în Japonia și cu adresă directă la actualitatea dramatică a tranziției, prima, pentru angajare de clovn și sublinierea derizoriului condiției umane, a doua. Unsprezece personaje în piesa lui Galin, tot atâtea remarcabile portrete scenice dirijate cu măiestrie de Mircea Cornișteanu, între ironie, duioșie și lacrimă, conturate cu exemplară diversitate tipologică de protagoniști, mai ales de Aurora Leonte, Mihaela Teleoacă, Gabriela Popescu, Marius Florea Vizante și, în primul rând, Luminița Gheorghiu (Premiul de interpretare feminină). Doar trei personaje în piesa lui Vișniec, trei clovni bătrâni, foste glorii care-și dispută acum întâietatea într-o perspectivă iluzorie, cu fanatism, încrâncenare, cruzime, trei excelenți actori, Mircea Andreescu (Premiul de interpretare masculină), Costache Babii, Virginia Itta Marcu. Într-un spectacol ingenios și profund, regizat de Claudiu Goga (Premiul de regie, ex-aequo cu Alexandru Tocilescu pentru *Poker)*. Celelalte patru reprezentații ar fi *Poker* de Adrian Lustig (Teatrul de Comedie), satiră la adresa politicienilor și afaceriștilor corupți (premiu acordat lui Puiu Antemir pentru scenografia celor două spectacole ale Teatrului de Comedie), *Despre efectul dăunător al nostalgiei* după A.P.Cehov, cu trei piese scurte într-un scenariu conceput de regizorul Ion Sapdaru (Teatrul Național Iași), cu duioasă atmosferă evocatoare și aluzii la destinul actual al artei, *Livada de vișini* pomenită, regizată de același, cu bogată fantezie și intuiție tipologică (Premiul special al juriului pentru spectacol), unde s-au distins mai mulți interpreți: Carmen Albu (*Ania*), Gabriel Mircea Velicu (*Trofimov*), Grig Dristaru (*Pișcik*), Ioan Crețescu (*Epihodov*), Oana Preda Gheorghe (*Duniașa*), Cristian Gheorghe (*Iașa*), Veronica Păpușă (*Charlotta*); în scena exploziei de bucurie pentru dobândirea livezii, excepțional Lucian Pânzaru (*Lopahin*); în sfârșit *Oratorul pisicilor turbate*, recital al actorului Ilie Gheorghe pe texte de I.L.Caragiale și din discursul parlamentarilor noștri, într-un scenariu alcătuit și regizat de el, cu o incisivă și savuroasă expresie comică.

Ce i-ar fi lipsit *Zodiei turnătorului* de la Teatrul Nottara, cu trei piese scurte de Jean Claude Carrière și doi actori foarte buni, Ștefan Sileanu și Irina Mazanitis, să fie un spectacol remarcabil? Regia, cred eu, pentru că, în parodia absurdului din prima și a treia piesă, schimbul de replici între protagoniști are fluență și haz, dar nu și un anume tâlc, iar în a doua, dialogul cu răsturnări de tâlcuri dintre Ștefan Sileanu și Cristian Nicolae n-are gradația intensității, e monoton, banal, adormitor. Cu actori buni, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț prezintă *Avarul* de Molière într-o versiune de Cristian Juncu zisă „de actualitate violentă", cum a fost prezentată, dar, de fapt, ilogică și într-o expresie plastică bizară, cu un turn alcătuit din obiecte alandala și neidentificabile, care se clatină mai întâi ca la seisme, apoi lasă să apară la ferestruici de colivie capetele odraslelor lui Harpagon, care, firește, nu mai au nume, protagonistul e tatăl și apare de la parter. Corneliu Dan Borcia nu prea are ce face în acest rol, jocul celorlalți are oarecare haz și vervă, dar n-are noimă și alunecă în grosolănie cu intervenția așa-zisului „baron" și strigătul lui golănesc „băăă!". Un regizor cu palmares apreciabil, Petru Vutcărău, înscenează la Brăila *Lupii și oile* de A.N.Ostrovski într-o viziune și mai bizară de un grotesc excesiv, în care unii actori buni se pierd (Bujor Macrin), iar alții se maimuțăresc, arătându-și fundurile dacă sunt femei, clătinându-se ca la bâlci dacă sunt bărbați afumați. Ce a vrut, oare, tânărul Dan Tudor, pe care l-am răsfățat cu aprecieri la unele montări anterioare, cu actuala sa versiune scenică a comediei *A douăsprezecea noapte* la Galați, nu știu, dar rezulatul e dezamăgitor și sub orice comentariu.

Ruxandra ANTON

Livada este mai presus de personaje

Pentru a monta un spectacol Cehov și, mai ales, *Livada de vișini* îți trebuie același curaj ca atunci când montezi o piesă scrisă de un dramaturg necunoscut, pentru că trebuie să treci prin furcile caudine ale celorlalte *livezi* sădite de atâția alți regizori și riști să-i repeți. Ion Sapdaru a construit acest spectacol într-o conexiune permanentă cu măreția tragică a livezii. Relațiile dintre personaje au o dimensiune stranie încă de la început, mecanismul comunicării este fragmentat, adus până la intenție, abandonat unei dezordini intenționate. Altfel cum să explici o evoluție către fatalitate dacă toate elementele comunicării ar fi stabile? Pe de o parte. Pe de altă parte, comunicarea este deschisă către absolut, un absolut unic

Lucian PÂNZARU în Lopahin.

pentru fiecare, dar încercuit de simbolul livezii de vișini. Fiecare portret poartă o himeră cvasifigurativă care transformă deciziile în indecizii și indeciziile în decizii. Toată piesa cehoviană este centrată pe celebra replică shakespeariană, *„a fi sau a nu fi"*. Fatalitatea, deși planează tot timpul, nu reprezintă decât o nouă sursă de speranță, puterea fundamentală a omului, dar în același timp și experimentul cel mai riscant atunci când este secundat de pasivitate. Absolutul este sacrificat întotdeauna, absorbit de realitate. Orice trecere la o schimbare radicală se face printr-o *Livadă*. S-a spus despre *Livada de vișini* că este o piesă fără conflict, dar ce conflict poate fi mai mare decât acela dintre vis și realitate, dintre dorință și realizarea ei? Nu cumva acest conflict este motorul celorlalte conflicte? Duniașa se îndrăgostește de un Iașa închipuit, Ania se îndrăgostește de un alt Trofimov (el fiind în realitate un naiv, viciat de idealism), Ranevskaia este bântuită de trecut și de sentimente confuze, de dorințe irealizabile, Varia este incapabilă să-și exteriorizeze sentimentele, dorințele ei sunt închise pentru totdeauna, Lopahin, deși își realizează dorințele materiale, este înfrânt prin pierderea relației cu Liubovi, relație neconștientizată până atunci ca fiind adâncă și mai presus de simțul proprietății, Gaev se lasă pradă viselor celorlalți și nu are nici un control asupra propriilor dorințe.

Ceea ce scade tonusul spectacolului, ritmul lui, și subminează comicul este conturul mult prea romantic al personajelor, or, personajele lui Cehov sunt extrem de reale. Trofimov ar fi trebuit să fie un personaj caraghios, un idealist de carton, un om care trăiește în peisajul complexelor ca și cum acestea ar trebui să fie o sursă vitală, fără să-i pese de realitate, într-o inconștiență, prețioasă și ridicolă – nuanțe care, acutizate, ar fi stârnit râsul – numai că Gabriel Mircea Velicu și-a condus personajul înspre un model cu un caracter aproape pozitiv, l-a umanizat printr-o doză de sentimentalism romantic, dar nu îndeajuns de desuet, e adevărat, credibil, bine jucat, dar care pierde esența unui personaj deosebit de important. Cine este Trofimov? Este o *livadă* pe un pământ neroditor, un intelectual care nu și-a asumat lecturile și care-și face un merit dintr-un crez împrumutat pe care nu-l practică. Chiar și Ana Maria Ciucanu, prin personajul Ranevskaia, a ratat pasaje ale comicului – ea vine de la Paris plină de stereotipii franțuzești, atât în limbaj cât și în comportament, care, dacă ar fi fost tratate cu măsura necesară de expresie artificială, ar fi adus zâmbet în sală. Ea joacă un patetism rafinat care evoluează spre straniu, își duce personajul într-o poezie romantică, este și ea *livada* care se lasă în bătaia intemperiilor și, la final, în bătaia loviturilor de topor ale hazardului. Or, livada lui Cehov este mai presus de personaje, ea cade răpusă de imperfecțiunile personajelor și imperfecțiunile lor sunt sursa comicului. Lopahin, un țăran cu o sănătate morală aparentă, condus de programul răzbunării pe condiția lui socială de slugă spre dorința îmbogățirii, este întruchipat de Lucian Pânzaru cu o delicatețe umană care transpare pe tot parcursul jocului și-i pregătește anihilarea victoriei finale. Gaev, reprezentat de Cătălin Cucu, este singurul personaj care servește comicul lui Cehov prin acea notă acută și exagerată pe care o dă unor replici de o banalitate și de un ridicol maxim, prin creionarea unui model de om derutat în permanență, deranjat tot timpul din monotonia lui rezistentă. Carmen Albu gravitează între o Ania conștientă de gravitatea pierderii livezii și cea a declinului mamei și între o Ania care întrevede dintr-o dată o altă livadă, energiile ei vitale fiind motivate doar de iubirea pentru Trofimov. Grig Dristaru ne propune un Simeonov cu înclinații romantice, dar profund realist, el crede tot timpul într-o soluție căzută din cer – felul în care aproximează idei filosofice asupra vieții aduce o notă de umor. Oana Preda întruchipează o Duniașa ingenuă, poate singurul personaj cu un calcul autentic romantic interpus chiar în textul cehovian. Varia este personajul care-și sacrifică visele pentru binele celorlalți, ea trebuie să fie puternică și să ocrotească – Cristina Uja, studentă în anul III al UATC din Galați, care a înlocuit-o în festival pe Tamara Constantinescu, a reușit performanța ca în nici o zi să-și învețe textul și mișcarea scenică, să devină smerită, să aibă stângăciile personajului care nu vrea să iasă în evidență și să fie plină de forță și personalitate atunci când ceilalți au nevoie de ea. Contabilul Epihodov, jucat de Ioan Crețescu, deși un personaj angrenat într-un comic buf, dovedește și nuanțe de sensibilitate. Cristian Gheorghe aduce prin Iașa imaginea șmecherului parvenit, cel care se folosește de toată lumea pentru a-și atinge scopurile, își părăsește iubita cu nonșalanță, dar căruia îi lipsește acea duritate tăioasă, pe măsura replicilor. Ca să trec prin toată galeria de personaje, ar mai fi: o Charlotta guvernantă care invocă ludicul drept fond al supraviețuirii (prin Veronica Păpușă), un Firs fabulos, martor loial al istoriei Liubovilor (prin Stelian Stancu), mama lui Iașa, o țărancă îndurerată (prin Svetlana Friptu) și un trecător sărac, derutat de comportamentul boierilor (prin Petrică Păpușă).

Un alt element al construcției spectacolului este perspectiva: cea în spațiu, sugerată de puntea din fundalul scenei și perspectiva istorică, ca o sugestie a timpului dată de personajul colectiv – grupul cântăreților și cel al musafirilor. Scenografia, realizată de Rodica Arghir, interpune acel necesar peisaj care anunță dezastrul prin plafonul rabatabil înrămat cu bucăți de geamuri sparte, subliniază fragilitatea personajelor prin invazia păpușilor copilăriei, sugerează trecutul unor vremuri stabile prin prezența dulapului vechi de o sută de ani și cea a patefonului, aduce imaginea livezii și în casă prin mobilierul pictat cu vișine (o idee care plusează, totuși) și instalează o tensiune a obiectelor vitregite de locul lor prin pachetele enorme care covârșesc spațiul și prin arborele candelabrului unde se sting luminile casei și ale livezii. Reperele date de costume sunt gândite să completeze unicitatea fiecărui personaj. Musafirii invitați să dezamorseze încordarea instalată în așteptarea verdictului final poartă costume negre, au artificii aprinse în mâini și coifuri de clovni pe cap și traversează scena cu o veselie mecanică și grotescă, pregătitoare a tensiunii finale. Muzica (polcă, vals, cântece țigănești, bisericești sau lumești) este punctată intermitent de ciripitul păsărilor, clipocitul apei, lătratul câinilor, sunetele ploii cu fulgere și trăsnete, croncănitul ciorilor care parcă spulberă victoria lui Lopahin și zgomotul securilor care intră tot mai adânc în maiestuoasa livadă, în timp ce Firs, uitat de toți, va transforma totul în cenușă. Ion Sapdaru este un regizor aspru, cu suflu vital puternic și nu știu dacă el sau actorii au decupat un Cehov cu multe tăceri pline de neliniști meditative – ceea ce știu însă este că și această livadă este un loc de întâlnire cu vidul ființei umane.

Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galați – Livada de vișini **de A. P. Cehov. Regia și ilustrația muzicală: Ion Sapdaru. Scenografia: Rodica Arghir. Coregrafia: Oana Sandu. Distribuția: Ana Maria Ciucanu, Carmen Albu, Cristina Uja, Tamara Constantinescu, Cătălin Cucu, Lucian Pânzaru, Gabriel Mircea Velicu, Grig Dristaru, Veronica Păpușă, Ioan Crețescu, Oana Preda Gheorghe, Stelian Stancu, Cristian Gheorghe, Petrică Păpușă, Svetlana Friptu, Aureliu Bâtcă, Petrică Păpușă, Magda Vernescu, Corina Constantinide, Aureliu Bâtcă, Mihaela Lecca, Petrică Păpușă, Tamara Manea, Dan Căpățână, Magda Vernescu, Lică Dănilă, Crina Stoica, Dan Căpățână, Cristina Uja, Mihai Ursachi, Titi Roșca, Laurențiu Buzilă, Florel Popovici și cățelușa Fiorella. Data premierei: 25 septembrie 2004. Data reprezentației: 9 noiembrie 2004.**

Constantin PAIU

Un festival singular

Festivalul Internațional de Teatru „Avram Goldfaden“ tinde să se instituționalizeze: Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ din Iași a găzduit, între 24–30 octombrie 2004, cea de-a treia ediție a acestei inedite și incitante reuniuni de profil, care-și propune, ca obiectiv central, o sporire a comunicării și a cunoașterii între artiștii români și cei evrei, printr-o paradă a textelor dramatice și a unor instituții teatrale din România și din alte țări interesate de cultura idiș. Locul unui asemenea festival este, cu dreptate, la Iași, pentru că aici a apărut, în 1876, și a ființat multă vreme, primul teatru evreiesc din lume – *Pomul verde* –, rod al inițiativei și al tenacității poetului și dramaturgului de limbă idiș Avram Goldfaden; pe scena de la *Pomul verde* au fost interpretate, de altfel, în premieră absolută, și cele mai cunoscute dintre scrierile sale dramatice, cum sunt *Vrăjitoarea, Sulamit, Kuni-Lemel, Bar-Kohba,* aliniate, pentru timpul în care au fost scrise, dramaturgiei cu tematică social-educativă.

Anul acesta, afișul festivalului s-a dovedit a fi unul care a solicitat din plin (dar care a și pus la grea încercare) atenția celor interesați de eveniment: în șapte zile, au fost programate nouă spectacole de teatru, un cabaret teatral muzical, un concert de muzică *klezmer,* un film, un *workshop* și șase conferințe de presă; toate acestea, oferite de zece instituții, organizații și trupe de teatru din România, Israel, S.U.A., Marea Britanie, Republica Moldova.

Festivalul a fost deschis cu filmul *Pomul Verde sau de la Shtetl la Broadway,* documentar despre Avram Goldfaden, pe un scenariu de Manase Radnev, în regia lui Radu Gabrea; un colaj inteligent, comentând fotografii și secvențe filmate care descriu drumul lui Goldfaden de la Iași la New York; o poveste, părând pe alocuri incredibilă, despre această personalitate de excepție a culturii evreiești.

În centrul interesului general s-au situat, firește, spectacolele de teatru; unele de bună și de foarte bună verticalitate artistică. Între acestea, se cuvine amintită cu deferență premiera Naționalului ieșean, *Salomeea* de Oscar Wilde, în regia artistică a lui Alexander Hausvater (care produce și câteva inserții în textul britanicului, prin apel la *Talmud, Cartea Zohar, Cântarea Cântărilor* și *Noul Testament;* am fi preferat, spre folosul dinamicii interioare a montării, doar textul inițial. Spectacolul e riguros gândit, sensibil, oarecum neașteptat de „baladesc“ pentru stilul cu care ne-a obișnuit acest original regizor. Legenda biblică a fiicei Irodiadei capătă, în lectura lui Wilde, o variantă apocrifă, din care premiera ieșeană reține, îndreptățit, miezul ei viu – povestea unei iubiri imposibile, care-și caută, tragic, împlinirea până dincolo de moarte. Un oarecare exces de culoare și, mai ales, de decibeli, sau unele momente de simbolistică obscură pentru nefamiliarizații cu textele sfinte nu pot trece neobservate, dar nu ele dau nota dominantă a acestei povești scenice despre „fructul oprit“ la care, după cum spune regizorul în programul de sală, nu se poate ajunge decât „într-o zonă a netrăitului, dincolo de hotarele vieții, într-un etern ideal..." Petronela Grigorescu, Doina Deleanu, Emil Coşeru, Teodor Corban sunt „soliştii" unei distribuţii bine alcătuite pentru obţinerea rezultatului scontat.

Cu mărturisit şi normal interes a fost aşsteptată prezenţa în festival a actriţei Maia Morgenstern, în foarte mediatizatul „one women show", *Astă seară: Lola Blau*. Personalitate de primă mărime a scenei contemporane, Maia Morgenstern a făcut din nou risipă de trăire, dăruire, fantezie, plasticitate, talent întreg în acest dur şi epuizant recital despre o simbolică faţă a nefericirii. Remarcabilă a fost, din nou, participarea compozitoarei şi pianistei Dorina Rusu la izbânda acestui regal actoricesc.

Bine articulată (din nou de Alexander Hausvater, care semnează şi scenariul) ni s-a părut a fi „situaţia tragică" *Direct din Amsterdam: Anneee Frank!*, înfăţişată de un colectiv artistic al Teatrului Evreiesc de Stat din Bucureşti. Se avansează, în pledoaria dramatică a montării, o întrebare neliniştitoare: „Poate fi absolvit cineva de vina atâtor nefericiri omeneşti?"

Un spectacol cinstit, cu momente de bună tensiune dramatică (dar şi cu două finaluri!), a fost *Ghetto* de Joshua Sobol, în versiunea propusă de Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Chişinău. Destul de descriptiv s-a înfăţişat documentarul teatral *I Can Cry*, alcătuit de Miri Ben Shalom după jurnalul Esterei Herschberg, şi susţinut de trei componenţi ai organizaţiei From Home to Homeland, Inc – S.U.A. Remarcabil prin ritm, fantezie şi umor de bună calitate a fost *Now you're talking* de Shalom Alehem, un „one-man show" cu Saul Reichlin din Marea Britanie.

Se cuvin măcar amintite spectacolele cu *Contrabasul* de Patrick Suskind (Teatrul Evreiesc Schaliah, Chişinău), *Cofetăria,* după Isaac Bashevis Singer (Teatrul Evreiesc de Stat, Bucureşti), *Livada de portocali* de Yosef Bar-Yosef (Teatrul Municipal „Bacovia", Bacău), *Ultima romanţă a lui Raphael*, cabaret teatral muzical de Ytzhak Gormezano Goren (Kedem Theatre & Publishing – Israel), sau evoluţia scenică a Trupei Freigish din Chişinău, într-un *Concert klezmer*.

Cu cele bune şi cu cele mai puţin bune ale sale, ediţia a III-a a Festivalului Internaţional de Teatru „Avram Goldfaden", Iaşi, octombrie 2004, a devenit istorie, aliniindu-se anterioarelor două ediţii în chip de anticameră a ediţiei a IV-a.

Alina MANG

Un spectacol introvertit

Mitul Salomeei şi povestea tăierii capului lui Ioan Botezătorul au reprezentat pentru artiştii sfârşitului de secol XIX un subiect predilect, căruia i-au fost consacrate pagini întregi de literatură sau de analiză, pânze şi uleiuri, partituri muzicale, materialul perfect oferit spre modelare esteticii decadente a spiritului *fin du siècle*. Acesta este momentul în care Oscar Wilde scrie tragedia într-un act *Salomeea*. Personajul central feminin al piesei se detaşează de imaginea mitului prin încărcarea sa cu noi trăsături caractereologice. În general, ca urmare a manierizării eroului romantic, personajele feminine din scriitura epocii preiau o parte din atributele caracteristice ale acestuia, iar Salomeea nu face excepție. Cunoaște damnarea, are conștiința propriei frumuseți, se folosește de forța erotismului său malefic. Ioan, profetul, este cel care îi refuză avansurile, reclamă viciul și condamnă desfrâul. Cum ar putea fi rescrisă și recitită această poveste de trăitorii începutului de secol XXI? Un posibil răspuns îl oferă spectacolul Teatrului Național din Iași, care are la bază piesa lui Oscar Wilde. Regizorul Alexander Hausvater introduce în textul scenic pasaje din *Talmud, Cartea lui Zohar, Cântarea Cântărilor* și *Noul Testament,* care au menirea de a îmbogăți textul original, aducând în prim-plan relația dintre Salomeea și Ioan Profetul. În jurul acesteia se țese întregul spectacol. Cei doi se desprind prin atitudine de grupul format de celelalte personaje și de lumea pe care ele o reprezintă. Salomeea, departe de a fi o copilă naivă, este dispusă să încalce legea reprezentată de Irod Antipa cu orice risc. Viețile celor din jur, precum cea a Sirianului pe care îl împinge spre moarte prin nesocotirea poruncilor suveranului, cea a lui Ioan și chiar a ei însăși nu mai contează din momentul în care ea simte atracția unei alte lumi, chemarea spiritului. Salomeea devine întruchiparea tentației de a-și depăși propriile limite. O dată ce își ridică privirea spre Ioan Profetul, nu mai există cale de întoarcere. Dorința de a fi ceea ce nu este sau de a afla ceea ce îi este interzis pune stăpânire pe întreaga-i ființă sub forma unei povești de iubire imposibilă. Ioan se refuză fiicei Irodiadei, fără a-i nesocoti însă farmecele, rămânând credincios spiritualității sale. Salomeea îl condamnă și se condamnă la moarte. Dincolo de această viață va fi posibilă nunta, poate doar acolo esența celor doi protagoniști să se schimbe. Însă Salomeea nu-și poate redefini natura, iar profetul nu poate fi atras de trupesc pentru că spiritul îi este definitoriu. În spectacolul teatrului ieșean aceste personaje apar mereu în două planuri separate, au scurte momente când se află față în față. Se vor întâlni abia în final, în scena morții-nuntă. Deși tratată rece, lipsindu-i fiorul emoției, relația dintre cei doi protagoniști este singura care iese în evidență. Raportarea lor la celelalte personaje este strict formală și tangențială, purtând semnul fatalității. Irod și Irodiada sunt prezenți pentru a sprijini povestea, la fel și vrăjitorul și toți ceilalți. Ei dau culoare și contur unei lumi amestecate, decadente, marcate de o atmosferă exotică și misterioasă. O femeie naște, apoi încă o dată, dar, cu toate acestea, viața nu se continuă. Prin scenă trec inși decapitați, semn al dezordinii generalizate și al lipsei de perspectivă. O altă femeie, ce poartă drept mască un enorm cap de papagal, închisă într-o colivie, denumită Femeia-papagal, o însoțește permanent pe Salomeea și-i repetă cuvintele. În plan simbolic ele se identifică, așa este și Salomeea, o pasăre frumoasă și rară, prizoniera unui palat și a unei lumi limitate. Decorul Rodicăi Arghir are două elemente-cheie: o lună sângerie, prevestitoarea morții, la care fac referire mai toate personajele, și cadrul unei uși prin care ele trec, dar nimic nu se schimbă. Ce este de o parte a acesteia se regăsește și de cealaltă parte a sa. Acest cadru de ușă devine simbol terifiant atunci când se transformă în ghilotină. *Salomeea* este un spectacol construit „la rece“, din imagini, dintr-o înșiruire de semne ce rămân adesea de nedescifrat pentru public. O montare vizuală, cu multă mișcare scenică, dar cu momente trenante. Fără diferențe, toții actorii prinși în acest proiect merită aplauze pentru modul în care și-au asumat și interpretat rolurile, așa cum au fost ele creionate de ideea regizorală. *Salomeea* este un spectacol ce are ceva din strălucirea, duritatea și răceala metalului. Îi lipsește maleabilitatea.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași – *Salomeea* **de Oscar Wilde. Traducerea: Adriana și Andrei Bantaș. Adaptarea și regia: Alexander Hausvater. Decorul: Rodica Arghir. Costumele: Alina Dincă. Coregrafia: Adrian Ștefan. Ilustrația muzicală: Romeo Cosma. Distribuția: Petronela Grigorescu (*Salomeea*), Doina Deleanu (*Irodiada*), Emil Coșeru (*Irod Antipa*), Teodor Corban (*Ioan Profetul*), Adi Carauleanu (*Vrăjitorul*), Radu Ghilaș (*Sirianul*), Irina Răduțu (*Pajul Irodiadei*), Antonela Cornici (*Capadochiana*), Oana Sandu (*Femeia-papagal*), Dumitru Năstrușnicu (*Al doilea soldat*), Livia Iorga (*Primul soldat*). Dansează: Adrian Ștefan, Andreea Prepeliță, Elena Sturza, Alina Stafie. Data reprezentației: 4 decembrie 2004.**

Teodor CORBAN și Petronela GRIGORESCU.

Petronela GRIGORESCU:

„Salomeea m-a fascinat și m-a tulburat"

Oana BORȘ: Salomeea. *Un rol complex. A fost un „coup de foudre" sau o relație care s-a născut greu?*

Petronela GRIGORESCU: Alexander Hausvater mi-a „prezentat-o" pe Salomeea într-un mod cu totul surprinzător, diferită de structura mea sau de personajele pe care le-am mai jucat. Am trăit de la început cu spaima că mă va copleși cu forța ei, o vedeam pe *Salomeea*, o visam, dar nu eram nici pe departe prietene. Lucrul la spectacol a durat practic două săptămâni –eram într-un vârtej continuu din care mă rugam să ies cu bine. Salomeea m-a fascinat și m-a tulburat. Dar a fost și este o provocare de a-mi depăși limitele și de a trăi o poveste de dragoste dusă la extrem.

O.B.: *Care sunt spaimele personajului tău?*

P.G.: Mi-e teamă să nu intru în rutină și vreau să construiesc în continuare, să dezvolt mai departe personajul și povestea. Asta pe de o parte. Pe de altă parte, mă feresc să o duc pe *Salomeea* într-o zonă a patologicului.

O.B.: *A existat o diferență între felul în care ați pregătit acest spectacol (cu un tip aparte de energie) față de alte montări ale sale în care ai jucat?*

P.G.: Spre deosebire de *Roberto Zucco*, de exemplu, în care era o explozie de energie fizică, în *Salomeea* e un alt tip de energie (umană și spirituală), care se consumă în interior creând acele vibrații care devin, în atmosfera particulară a spectacolului, purtătoare de ritm și de sens.

O.B.: *Ai lucrat mai multe roluri cu Alexander Hausvater. Ce a însemnat întâlnirea cu el, ce înseamnă lucrul cu el?*

P.G.: Am lucrat cinci spectacole cu Alexander. Întâlnirea cu el e trăire intensă. Îți răsucește nervii, mușchii, spiritul, judecata și prejudecățile până în acel punct în care ajungi să te redescoperi, să te reinventezi pe tine, actor obișnuit cu „normalitatea" actului artistic. Totul într-un context nou, motivant, contagiat de bucuria absolută a creației.

O.B.: *Care au fost momentele pe care le consideri cele mai importante în cariera ta de până acum?*

P.G.: Mă gândesc la debutul meu cu *Tillie* din *Efectul razelor gamma asupra anemonelor*, un rol drag sufletului meu, apoi la *Natalia Stepanovna* din *Cererea în căsătorie* și la *Salomeea*. Trei partituri total diferite, în drumul meu de șapte ani în teatru, de care sunt fericită și recunoscătoare că am avut parte.

O.B.: *Și oameni fără de care nu ai fi ajuns aici?*

P.G.: Mă gândesc în primul rând la profesorii mei, doamna Cornelia Gheorghiu și domnul Emil Coșeru, la Irina Popescu Boieru, care mi-a încredințat primul rol, la Ion Sapdaru și la Alexander Hausvater.

O.B.: *Pentru ce rol te pregătești acum?*

P.G.: Nu am nimic în pregătire, joc în cinci spectacole care se află pe afișul curent al teatrului și aștept cu nerăbdare noi provocări.

O.B.: *Ce te sperie în meseria pe care o faci și ce te fascinează?*

P.G.: Mi-e teamă de rutină, de banal, plictiseală, minciună, anonimat și... să nu-mi pierd vocea pe scenă! Mă fascinează lucrul la un spectacol, cu frământări,

Petronela GRIGORESCU.

cu revelații, cu lacrimi uneori; puterea aproape divină a actorului de a trece „dincolo" în creație, de a deveni „altcineva" și de a trăi experiențe unice, tulburătoare.

O.B.: *Visurile tale care sunt?*

P.G.: Visez să călătoresc mult, să experimentez forme noi de teatru și, de ce nu, să joc într-un film în regia lui Almodovar...

Interviu de Oana BORȘ

PITEȘTI

Simona BURTEA

Un experiment – Un festival unic în căutarea...perfecțiunii.

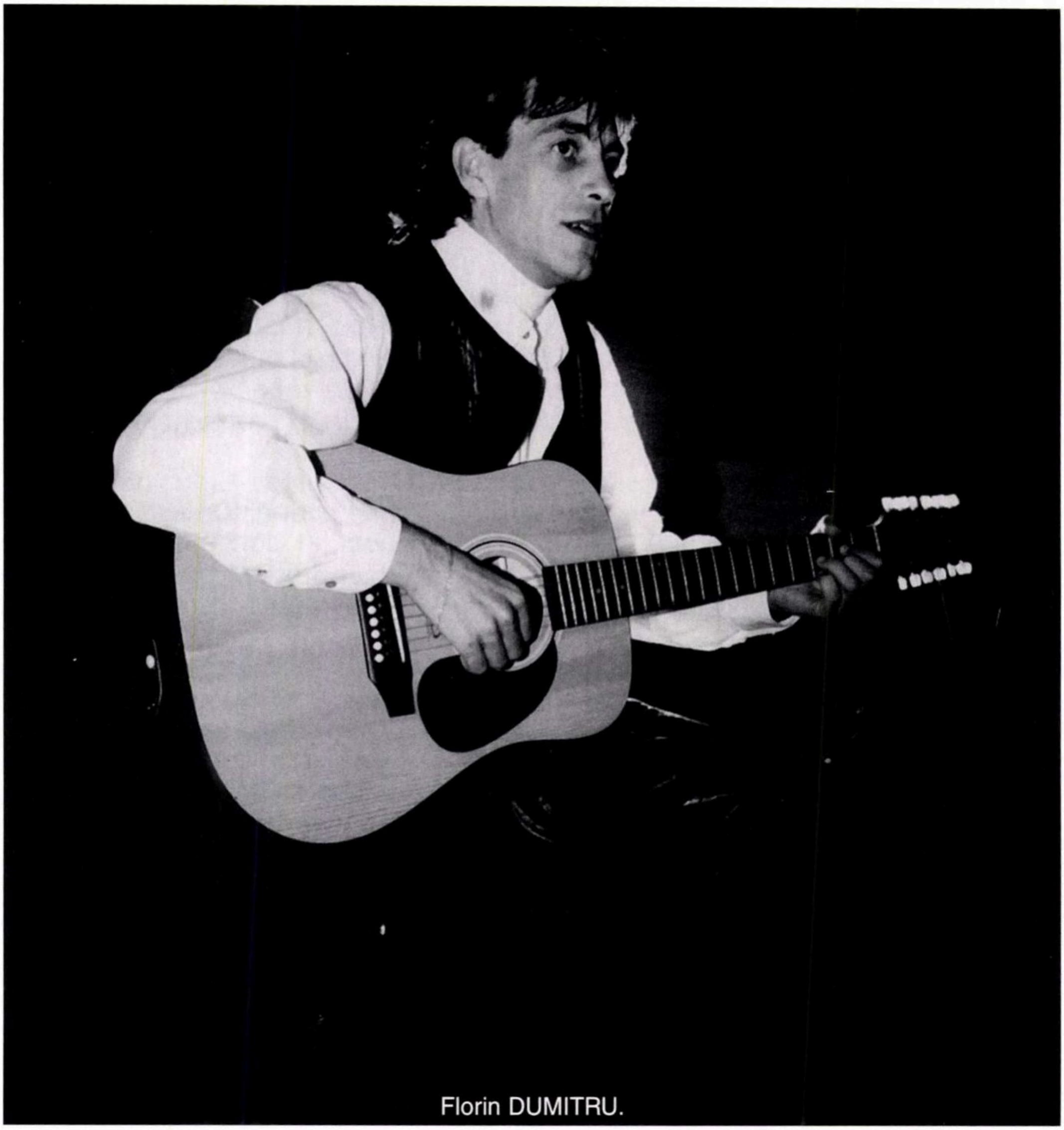
Cea de a-VIII-a ediție a *Festivalului Național al Studiourilor de Teatru* s-a desfășurat în perioada 20–26 noiembrie a.c., la Pitești. Dacă la ultimele trei ediții ale festivalului au fost prezente pe scena piteșteană trupe din București (Teatrul de Comedie, Teatrul „Nottara"), Ploiești, Brașov, Brăila, Rm. Vâlcea, Giurgiu, Arad, Târgoviște și Tg. Mureș, și de această dată, directorul festivalului – Sebastian Tudor – s-a străduit să aducă în fața publicului spectacole de valoare.

Astfel, Teatrul „Masca" deschide sărbătoarea teatrală cu o adaptare după Molière, *Domnul de Pourceaugnac*, spectacol construit într-o manieră modernă de Mihai Mălaimare: Pourceaugnac apare pe o tricicletă, doctorii, îmbrăcați în culoarea sângelui, în ritm de muzică *rap,* par întruchiparea eriniilor. Spectacolul se dovedește un experiment remarcabil: după zece ani de tăcere practicată de Teatrul „Masca", el este o reîntoarcere la text, la un altfel de text. Dar participarea la acest festival a singurului teatru de gest nu se oprește aici. *Intrusa* de J.L.Borges, un alt spectacol al teatrului, a fost văzut în cea de-a doua zi a festivalului. Eliminarea definitivă a cuvântului și acordarea deplinei autonomii limbajului corporal, sunt caracteristicile montării. Scena este inundată de mișcare, gest și dans, într-o atmosferă sublimă în care toate aceste forme de exprimare înlocuiesc cu brio orice cuvânt.

Seara se încheie într-o notă exuberantă cu un spectacol de muzică, poezie și nu numai... *Cântec despre mine însumi.* Singur pe scenă, având doar o chitară, actorul Florin Dumitru, încearcă (și reușește) să-și deschidă sufletul în fața publicului și să-l invite, prin muzica și poezia de bună calitate, la meditație. Legendă vie a folk-ului românesc – Mircea Vintilă a dat un plus de originalitate spectacolului. *„Aș fi fericit dacă la finalul reprezentației, fie chiar și pentru o clipă, ne vom redescoperi"*, spunea amfitrionul Florin Dumitru.

În cea de-a treia zi a festivalului, Teatrul „Anton Pann" din Rm. Vâlcea prezintă spectacolul-coupé: *Politica Zilii și Conul Leonida față cu reactiunea* de I.L. Caragiale. Argumente politice, neseriozitatea opoziției, promisiuni deșarte, retrageri din partid – toate acestea sunt specifice campaniei electorale (în vremea lui Caragiale).

Pe un fundal muzical autentic românesc, *Leonida* (Gabriel Tudoriu) și *Efimița* (Lidia Stratulat) fac un ritual din fiecare moment al existenței lor. Pe măsură ce Leonida își înșiră fostele consoarte și își amintește de Garibaldi, tabloul agățat pe perete înghesuie în rama lui toate chipurile. Pe măsură ce tensiunea piesei crește, spectacolul este cuprins de monotonie. Intrarea *Saftei* (Raluca Păun) scoate spectatorul din starea latentă în care fusese cufundat.



Florin DUMITRU.

Teatrul „Mihai Eminescu“ din Botoșani dovedește încă o dată atașamentul pentru publicul piteștean aducând în fața lui, în cea de-a patra zi a sărbătorii, spectacolul cu piesa *Tango* de Slawomir Mrožek, în regia lui Attila Vizauer. Cu toate că, după spusele directorului instituției botoșenene, agenda foarte încărcată a teatrului nu permitea prezența lui în acest festival, mulțumită regizorului și actorilor am avut ocazia să revăd spectacolul. Și așa cum spunea Mrožek: *„Am râs în toate chipurile, în gura mare și pe înfundate, biologic și intelectual... Râsul obișnuit, râsul de dragul râsului, vesel și netulburat, farsele amuzante, care ne par oarecum ieșite din modă, și totuși de invidiat“.*

Un simplu joc fără urmări de Jean Deel și Gerald Sibleyras este spectacolul care domină scena în cea de-a cincea zi a festivalului. Spectacolul ploieștean pune problema cuplului, un joc al coincidențelor în care tinerelor perechi, chiar dacă par a fi legate pe veci, despărțirea le dă târcoale. Sub conducerea regizoarei Ada Lupu, tinerii actori au încercat să dea naștere unei comedii de moravuri cu alură fals superficială. Tensiunea psihică și fizică, în jocul lor de societate, anticipează unele momente esențiale ale propriei existențe. Un text actual, o reprezentație pe alocuri monotonă în care Dragoș Câmpan *(Patrick),* având și o partitură generoasă, înviorează ansamblul. Un spectacol plin de candoare și sensibilitate.

Penultima zi a festivalului începe cu un simpozion, moderat de Marinela Țepuș, cu tema: *Critica de teatru, între profesionalism și hobby*. Ce înseamnă profesionalismul în contextul criticii? Ce înseamnă hobby din perspectiva cronicarului? Se poate numi, pentru un critic avizat, această meserie un hobby sau se poate trăi din aceasta? Aceste întrebări, puse de reporteri ale ziarelor și posturilor de radio și TV locale și-au găsit răspunsurile în problemele expuse și argumentate de Marinela Țepuș.

Având ca interpreți pe Vasile Pieca și Daniela Cristea Butușină, spectacolul cu piesa *Tigrul* de Murray Schisgal are loc în aceeași zi a maratonului teatral piteștean. Spectacolul teatrului-gazdă, jucat în cocheta sală Studio 125, proiectată de Liviu Ciulei în 1974, a avut un impact puternic asupra publicului, mai ales datorită revenirii în Teatrul piteștean a regizorului Mihai Radoslavescu.

Tot Teatrul „Al. Davila“ ne propune, pentru ultima zi a festivalului, *Domnișoara Iulia* de A. Strindberg. O reprezentație cu acest spectacol am văzut-o în vară. Pe cea din cadrul festivalului nu am văzut-o, dar am auzit că trupa teatrului piteștean nu și-a dezamăgit publicul fidel.

Directorul teatrului-gazdă, Radu Baltazar, spunea: *„Festivalul Național al Studiourilor de Teatru s-a născut din nevoia de a deveni gazda unei forme experimentale care își caută și își va căuta mereu perfectiunea...“*

Aș mai adăuga, în încheiere, că reușita acestei ediții îi poate determina pe cei implicați în organizare să procedeze astfel încât la anul, având ocazia revenirii în Pitești, să vedem un festival cu o mai mare întindere și de ce nu, unul competitiv.

Marinela ȚEPUȘ

Teatrul „Alexandru Davila“ – între destin și dorință de afirmare

Cum se întâmplă adesea când ajungi într-un loc necunoscut, am avut o strângere de inimă intrând în Teatrul „Alexandru Davila“ din Pitești. Nu știu actorii, nu am habar de spectacolele care se joacă acolo și pentru cine...

Am fost invitată să moderez un colocviu, inspirat intitulat „Critica de teatru – între profesionalism și hobby“. Participanți la discuție ar fi trebuit să fie actori și jurnaliști piteșteni. Aproape că mă resemnasem, spunându-mi: „Ce va fi, va fi!“, când

Daniela CRISTEA BUTUȘINĂ și Vasile PIECA.

am putut constata că Teatrul „Alexandru Davila“ este condus de un director stilat și cu simțul umorului, Radu Baltazar, sprijinit de fostul director (acum director al Direcției Județene de Cultură), Sebastian Tudor. Doi oameni care vor să facă multe, dar din păcate, cu bani puțini. Cum se întâmplă în România!

Teatrul „Alexandru Davila“ are două săli de spectacol, una, clasică, elegantă, cu scenă italiană, bine dotată tehnic, și una mică, de studio, concepută chiar de regizorul Liviu Ciulei și de scenograful Dan Jitianu. Intimă, multifuncțională. În aceasta din urmă am văzut premiera cu *Tigrul* de Murray Schisgal, prezentată în cadrul Festivalului Teatrelor de Studio. Un spectacol fără pretenții de teatru-experiment, curat, realizat onest de către regizorul Mihai Radoslavescu, cu concursul actorilor Daniela Cristea Butușină și Vasile Pieca și a scenografei Lia Miruna Varodi.

O comedie amară, cu două personaje care se „ciocnesc" într-o viață ce nu ar fi trebuit să le prilejuiască întâlnirea. El – poștaș, dar care visase să cucerească universul; ea – soție de om bogat, neglijată, dezabuzată, plină de frustrări. În felul lor, amândoi, niște ratați. Poștașul o răpește pe femeia, despre care crede că este foarte fericită, pentru a o ucide în chip simbolic. E un act de revoltă. Un avertisment dat unei lumi indiferente și corupte. Rezultă însă o neașteptată poveste de dragoste, tulburătoare, cu fine accente comice. Tigrul cel fioros se dovedește a fi de jucărie. O jucărie în mâna destinului și care poate fi manevrat cu abilitate de către această femeie cu personalitate puternică.

Regizorul a mizat, mai ales, pe interpretarea actorilor. Într-un decor minimal și învăluiți de o lumină oarecare (de serviciu), artiștii au fost obligați să ni se arate impudic, aflându-se la (prea) mică distanță de public. Este șansa sau neșansa lor, când e vorba de o sală-studio. Și ei ne pot într-adevăr magnetiza cu privirea, cu gesturile cele mai subtile, sau ne și pot agresa prin mișcări ample, necontrolate. În acest context, mi s-a părut cam agresivă apariția lui Vasile Pieca, actor cu real potențial dramatic, dar care face risipă de mijloace (se fâțâie de colo până colo, inutil, strigă fără rost), în vreme ce evoluția Danielei Cristea Butușină a fost mult mai adecvată, cu schimbări de stare, cu mici modulații ale vocii, cu gesturi elocvente. Excesiv simulat, războiul bărbatului cu lumea, cu sistemul; temperată, convingătoare exprimarea ei, cu o conduită austeră, bine aleasă.

Îmbrăcați inadecvat (e inadmisibil ca, atât de aproape de spectatori și sub o lumină foarte crudă, actorul să joace un spectacol întreg cu bustul gol, oricât de naturalistă s-ar dori a fi montarea, iar marea doamnă să poarte un costum galben ridicol și un furou de la second hand!); luminați prost, actorii s-au refugiat în text. Au închegat o poveste de fiecare zi, cu mari ratări, cu mici împliniri, cu dorința de a ajunge măcar la o dragoste autentică. Publicul a primit cu căldură reprezentația.

Marea părere de rău a artiștilor piteșteni (nu doar a celor doi) este aceea că despre ei nu prea are cine să scrie. Arta scenică e oricum efemeră, spectacolele mor repede, după câteva reprezentații, și în urma lor nu rămân decât câteva fotografii și afișe. Pentru că jurnaliștii care consemnează apariția premierelor la Pitești sunt aceiași care scriu și despre incendii, și despre „învolburările" politice, și despre violuri ori crime. Nu există nici jurnaliști specializați și nici rubrici de cultură în paginile ziarelor locale. Există, însă, un Festival al Teatrelor de Studio, care ar putea revigora activitatea culturală din urbe. Cu eforturi susținute, această manifestare ar putea aduna pentru câteva zile spectacole de gen importante, oameni de teatru, critici care să anime peisajul cultural al orașului. Poate că se va întâmpla aceasta într-un viitor apropiat, dar, până atunci, fac apel către colegii mei, rugându-i să răspundă invitației Teatrului „Alexandru Davila" de a-i vedea producțiile... sperând că această invitație va veni curând!

Teatrul „Alexandru Davila" din Pitești – Tigrul **de Murray Schisgal. Regia: Mihai Radoslavescu. Scenografia: Lia Miruna Varodi. Cu: Daniela Cristea Butușină și Vasile Pieca.**

Mariana CIOLAN

ARAD

Festivalul Național de Teatru Clasic, la aniversare

Cu ediția Festivalului de teatru clasic desfășurată între 11 și 18 octombrie a.c., s-a împlinit un deceniu de când conducătorul de atunci al Teatrul de Stat, **Ovidiu Cornea** (astăzi, la fel de competent și neobosit, secretar literar) se „aventura“ la modul cel mai nobil, împreună cu regizorul **Alexa Visarion,** să creeze pentru orașul Arad un eveniment artistic, conectat, însă, la viața teatrală românească, în ansamblu și, într-adevăr, se poate spune că aproape nu au fost regizori, scenografi, interpreți de prim-plan, spectacole reprezentative pentru acestă sferă de interes care să nu fi poposit pe scena festivalui arădean.

În contextul „ofertei“ din stagiunea trecută, selecționerul festivalului, criticul de teatru **Ion Parhon**, ca și la precedentele două ediții pe care le-a girat și în calitate de director artistic, a urmărit să aducă și acum la Arad, cum însuși nota în caietul-program, „capodopere ce au adunat zeci de ani și secole de celebritate“, înfățișate, însă, de realizatori capabili „a îmbrăca aceste texte vechi în straie noi și atractive, potrivit așteptărilor publicului contemporan“. Am putut urmări astfel, într-un discurs scenic cu premise (neîmplinite în totalitate) de certă modernitate, semnat regizoral de **Ștefan Iordănescu,** chintesența dramei istorice ***Apus de soare***, de Barbu Șt. Delavrancea, întrupată de actori de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, cu **Cornel Nicoară** aducând pe scenă mai puțin figura mitică a voievodului, cât mai ales tribulațiile profund omenești ale unui om pe umerii căruia apasă și greaua povară a identității unui neam. Arădenii au aplaudat, chiar înainte de premiera lui de la „sediu“ primul musical inspirat de dramaturgia lui Vasile Alecsandri, ***Chirița of Bârzoieni***, spectacol datorat Teatrului de Comedie, cu **Iarina Demian** în calitate de

Valer DELLAKEZA și Romanița IONESCU în *Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului* după Shakespeare. Regia: Silviu Purcărete.

regizor și în prim-planul distribuției cu **Emilia Popescu**, înfățișând o temperamentală și năbădioasă Chiriță preocupată de „trendul" occidental aidoma baronilor de carton ai tranziției noastre, și cu **Tudor Chirilă** (și autorul cântecelor, alături de Gelu Ionescu), un... Mister Charles bucuros de a-și scoate nasul din cărțile lui de școală spre a se amesteca, nu mai puțin pehlivan, în mașinațiunile familiei dominate de „armazoanca" pe... bicicletă medicinală. Cu egală plăcere, publicul a întâmpinat o comedie bulevardieră, ***Praf în ochi*** de Eugène Labiche, „desprăfuită" cu umor și ironie de către regizorul **Alexandru Dabija,** împreună cu trupa Teatrului de Stat din Oradea, trimițând prin înțelesul intrigii și către aceeași lume bolnavă de parvenire pe meleaguri mioritice, în timp ce s-a arătat de-a dreptul electrizat, aplaudând și la scenă deschisă ingeniozitatea și prospețimea montării cu ***Bădăranii***, de Goldoni, ca și pe dezlănțuiții ei interpreți, absolvenții clasei de actorie de la UNATC, conduse de actorul și profesorul **Adrian Pintea.**

Prin alte două reprezentații, publicul festivalului a fost purtat către zone de meditație gravă asupra lumii contemporane și a raportării noastre la ea. Am numit tulburătorul spectacol al lui **Lászlo Bocsárdi** și al trupei sale de la „Tamasi Aron" din Sfântu Gheorghe cu ***Omul cel bun din Sâciuan***, de Bertolt Brecht, care a impresionat prin limpezimea și coerența lecturii regizorale, prin valențele lui metaforice, reafirmând încrederea în om și în puterea izbăvitoare a iubirii într-o lume întinată, împotmolită moral, precum și spectacolul lui **Mihai Măniuțiu**, cu ***Perșii,*** de Eschil, care atrage atenția asupra pericolului polarizării puterii în lume până la rangul de „jandarm mondial" și a nefastelor ei consecințe, pentru omenire și pentru individ, spectacol realizat cu actorii Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu, alături de care, în rolul corifeului se află **Marian Râlea.**

Reprezentația apreciată în unanimitate ca situându-se la cele mai înalte cote artistice din acestă ediție de festival a fost ultima producție a lui **Silviu Purcărete** realizată cu actorii Teatrului Național din Craiova : ***Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului,*** adaptare inspirată a comediei shakespeariene cunoscută la noi mai ales cu titlul „A douăsprezecea noapte", cu accente de insolită modernitate decelate în textul shakespearian, în jocul aparențelor și iluziilor, cu transfigurarea ambiguității în metafore și simboluri scenice, într-un rafinat discurs despre lumea ca teatru și puterea magică a teatrului.

Festivalul de teatru clasic, care s-a bucurat și anul acesta de sprijinul Consiliului municipal și Consiliului județean Arad, al Ministerul Culturii și Cultelor și al UNITER, precum și al Fundației ART CLASIC, de aportul dăruit al celor doi directori executivi, domnii **Ovidiu Cornea** și **Ștefan Iordănescu**, acum și directorul Teatrului „Ion Slavici" din Arad, și-a reafirmat coordonatele care l-au individualizat între manifestările de gen din țara noastră – profilul bine definit prin preocuparea neabătută pentru restituirea clasicilor, respectul pentru valoarea actului scenic, învestit la rangul de sărbătoare în casa teatrului (iar nu cu caracter competițional) și de eveniment major în viața cetății, fapt dovedit și de paginile de informații, comentarii și interviuri pe care toate cotidianele arădene le-au oferit pe întreaga durată a festivalului cu generozitate (pilduitoare pentru patronii de publicații din Capitală și din alte locuri), de aprinse discuții pe marginea spectacoleler sau despre interpreți, surprinse de noi nu numai în imediata vecinătate a sălii de teatru, ci pretutindeni în oraș, unde am întâlnit nu puțini oameni interesându-se de prezența oaspeților artiști la Arad. Argumente suficiente ca întrebările legate de viitoarea ediție să fie de pe acum preocupante pentru fondatorul acestui festival, domnul Ovidiu Cornea. La unele, răspunsurile, poate chiar ca surprize foarte plăcute, au început deja să prindă contur...

RESTITUIRI

ION MARIN SADOVEANU

Ion CAZABAN

Ion Marin Sadoveanu și cultura receptării critice

Ne propunem, aici, să amintim – în parte, firește – activitatea de cronicar dramatic a lui Ion Marin Sadoveanu (1893–1964), despre care se vorbește, în special, ca istoric de teatru. Într-adevăr, volumele sale (*De la Mimus la Baroc, Drama și teatrul religios în evul mediu)*, dar mai ales conferințele ținute până în preajma morții, la Naționalul din București, la radio sau la televiziune, au avut o largă audiență și l-au făcut cunoscut în direcția istoriei. Totuși, istoricul trecutului teatral a fost dublat de un cronicar al prezentului, comentând spectacolele văzute în Capitală, mai mult de două decenii. În cele publicate în *Revista vremii* și *Gândirea*, iar mai târziu în gazete ca *Timpul, Viața* sau *Națiunea,* găsim analize pătrunzătoare, susținute mereu de referințe culturale, cum nu sunt la majoritatea cronicarilor de atunci (I. Oprișan le-a adunat parțial în al cincilea volum de *Scrieri,* editat în 1978). Ion Marin Sadoveanu se mai deosebește și prin faptul că nu vrea să fie doar un martor critic al evenimentelor, ci să participe efectiv, de la început, la viața teatrală. Este permanent vizibilă dorința de a interveni cu propriile idei la înțelegerea unui dramaturg, la aprecierea unui curent teatral, unui stil interpretativ. În modul cum descrie și caracterizează, de pildă, lumea comediilor lui Caragiale, articolele sale fac notă aparte, remarcând nu numai moravurile unui mediu social, dar implicit o condiție umană, semnificații existențiale. Cronicarul desprinde aspecte deloc vesele, manifestări de cruzime, simptome de sumbră dezumanizare – care nu apăreau, astfel concepute, în montările interbelice. Personajele *Nopții furtunoase* nu erau interpretate cu conștiința de a fi „obtuze, egoiste, fără nici un interes pentru lumea din afară, dacă nu vine în contact cu interesele lor“. Cel mult, acestea erau privite ca trăsături derivate, fără relief particular. Nici montarea *Scrisorii pierdute* nu intenționa să descifreze societatea burgheză „sub laturile cele mai dezolante“ (*Gândirea,* nr. 5, mai 1927). Ion Marin Sadoveanu rămâne un exeget al tristeții de adâncime, al „duhului amar“ ce se pierduse din spectacolul lui Soare Z. Soare *D-ale carnavalului* (altfel apreciat favorabil ca performanță regizorală în sine). Cu acel prilej, va sublinia foarte interesant pentru noi care avem experiența montărilor controversate din ultimele decenii: *„D-ale carnavalului* e departe de a fi o noapte de carnaval venețian. E numai o biată petrecere de mahalagii. E o evadare după măsura lor și e grozav de tristă. Așa a văzut-o Caragiale în pesimismul său. Costumele de bal mascat ale personajelor sunt naive și fanate“ (*Timpul*, 25 noiembrie 1942). Pe atunci, însă, nici un regizor sau actor nu a avut sensibilitatea adecvată, cultura profesională sau deschiderea necesară pentru a primi aceste gânduri și a le fertiliza într-o concepție de spectacol. Abia mult mai târziu se vor dovedi precursoare.

Probabil nu vom reuși să convingem, în câteva rânduri, de relația posibilă dintre viziunea critică și curentul foarte discutat la noi, în momentul când Ion Marin Sadoveanu își începea activitatea de cronicar, anume expresionismul. Un singur exemplu, totuși, dă de gândit. Interpret consacrat al rolului Ion Nebunul din

Năpasta, Ion Brezeanu continuă să emoționeze și în anii de după primul război mondial. O emoție resimțită și de noii critici, a căror orientare estetică diferă de a celor din trecut. Cronica lui Ion Marin Sadoveanu este redactată cu gust evident pentru teatrul expresionist. În jocul actorului ce se impusese la sfârșitul altui secol, el sesizează, ca nimeni altul, „debitul când frânt, când precipitat, tocat, sec, lipsit de conținut, când cald, colorat, vibrant". Mișcarea este transfigurată din aceeași optică, descrierea devine imagine expresionistă: „gesturile și atitudinile sunt cea mai impresionantă sinteză din câte am văzut: călcătura e strâmbă, încheieturile sunt răsucite, totul e nelegat, aritmic, ca în urma ruperii unui fir interior care-l lega pe om". *(Gândirea* nr.13, 5 februarie 1923).

În acel moment, pătrunderea expresionismului – încă puternic în alte părți – era stimulată, la noi, de necesitatea racordării la problematica și concepțiile spectacolului european. Teatrul expresionist apare, în campania de presă ce-l va susține, și sub numele de „teatru nou", capabil să determine reforma scenică așteptată. Din cronicile lui Ion Marin Sadoveanu, vedem cum actorii străini, veniți în turneu, vor însemna mai mult decât o indiscutabilă satisfacție pentru public. Decantarea jocului permite, îndreptățit sau nu, o posibilitate de a accede la o interpretare cel puțin apropiată de expresionism. Paul Baratoff, în *Dumnezeul răzbunător* de Șalom Asch, într-o scenă care putea fi naturalistă, renunța la „canonul fiziologic atât de drag marilor artiști. Numai nervura centrală a gestului, stilizarea bine proporționată, armonică și elocventă" (*Revista vremii,* nr. 17, 18 iunie 1922). Actorul Paul Wegener îl face să scrie despre alte moduri de a înțelege arta interpretării. După modelul lui Wegener, actorul ar fi „sculptorul dramei", activ pe scena tridimensională. Acest spațiu este „materia primă cu care lucrează. Și, după cum e de mare darul mimului, spațiul se taie în lespezi grele, ce i se rostogolesc prin prejur sau numai în fărâme cristaline și ușoare... El vibrează: spațiul e boltă sau ecou; se adâncește: e mormânt sau cer; e uriaș: o constelație, sau mărunt: un mărgăritar... Aceasta e arta actorului: să taie viața din inexistent, cu sabia trupului său" (*Revista vremii,* nr.24, 10 decembrie 1922).

Necesitatea schimbării în felul de a gândi și de a realiza un spectacol, este prezentă și în apelul, explicit sau subînțeles, la revizuirea lecturilor regizorale, la eliminarea ideilor fixe și soluțiilor stereotipe. Piesă clasică, *Nunta lui Figaro*, ar deveni mai interesantă dacă ar fi citită din altă perspectivă: „E acolo o „deșteptare a primăverii", zorile unei vieți noi: a simțurilor, întocmai ca la Wedekind. Deosebirile sunt numai ale epocilor respective: Cherubin se pregătește pentru o carieră de „libertin", copiii lui Wedekind pentru una morbidă – care e a noastră" *(Revista vremii,* nr. 23, 23 noiembrie 1922). Îndemnul criticului se adresează, totodată, acelor regizori care, preluând o tehnică și procedee teatrale, nu acordă o atenție egală aprofundării personajelor într-o viziune actuală, modificată cultural de cunoașterea expresionismului. Majoritatea cronicarilor noștri apreciau reușita tehnică a interpretării, fidelitatea și unitatea rezolvării artistice. Ion Marin Sadoveanu aduce o preocupare analitică pentru viziunea spectacolului, noutatea, profunzimea, actualitatea ei. Așa cum spuneam, el nu se mărginește la cronica scrisă săptămânal, ci, din inițiativa sa, în octombrie 1921, se pun bazele grupării de lungă durată *Poesis,* având ca scop „aducerea la cunoștință în țara noastră a autorilor de speță nouă". Dar scopul său nu este numai de a permite un „suflu nou" în repertoriul teatrelor, atunci când, observa ironic noul director al Naționalului din capitală, „a scos de pe afiș o piesă, *Glauco* de Morselli – limpede ca un vis bun și îmbălsămată ca un mirt – punându-i în loc o moralitate grosolană

– *Scampolo* – în gustul absolvenților de gimnaziu care au făcut carieră în comerț sau industrie" (*Teatrul,* nr.1, 1923 – revistă condusă de viitorul regizor Soare Z. Soare). Gruparea *Poesis* va organiza câțiva ani cicluri de conferințe pe teme teatrale și va prezenta montarea piesei lui Maeterlinck, *Sora Beatrice* (Ateneul român, 1923), fără succes. Conferința de început este ținută de Ion Marin Sadoveanu, despre *Mișcarea de la Vieux Colombier,* de mare notorietate, atunci. După conferință, fiind acuzat de apologism, el va răspunde: „Nu suntem sucursala nimănui, ne luăm însă însărcinarea să înregistrăm și să lămurim principalele formule estetice create de marii animatori de arte dramatice" (*Revista vremii,* nr.4, 11 decembrie 1928). Dorința de a fi la curent cu concepțiile și realizările scenelor europene se regăsea, frecvent, în presă, în conferințe, în călătoriile de documentare făcute de tinerii noștri regizori peste hotare (Italia, Franța, Anglia, Austria, Germania).

În cronicile din acel moment interbelic, Ion Marin Sadoveanu a lăsat mai mult decât niște constatări asupra preocupărilor și încercărilor scenice aflate sub semnul expresionismului (el însuși scrie piese tangente acestui curent deloc uniform). Și el privește expresionismul ca un Weltanschauung. Ca urmare, va analiza noua teatralitate a spectacolelor vremii, capabile sau nu să dezvăluie „planul ireal" al dramei și să impună o viziune asupra unui mod de viață, unui destin. În *Lulu* de Wedekind, regizorul Soare sugera o lume de fantoșe, lipsită „de orice tresărire a sufletului" – pentru expresioniștii în căutare de suflet și spiritualitate, marionetizarea anunța sfârșitul tragic sau grotesc al umanității. Bun cunoscător al dramaturgiei germane moderne, cronicarul apreciază efortul regizoral în consens cu piesa, unde „Wedekind a desprins marioneta, pesonajul stilizat, mecanizat, tratat pe o singură latură, robit evenimentelor exterioare". Soare a găsit cheia stilistică a spectacolului, utilizând „puterea gesturilor în serie de ritmuri cu care (Wedekind) construiește marionetele sale". (*Gândirea,* nr.10, 1925).

Deseori întâlnite în cronicile sale, observațiile adresate decorului pot fi puse, și ele, în legătură cu viziunea dramatică și regizorală care se concretizează în imaginile spectacolului. Pentru situația precară de atunci a scenografiei noastre, consideră potrivit să amintească reușitele, mai ales dacă au fost controversate. Așa este decorul rusului Pojedaev, trecător pe la noi, cu acel memorabil „năvod de sânge pe care apusul îl aruncă prin frunzele smochinului din față, astfel încât o bună parte din scenă e presărată cu roșii medalii", în contrast cu „zidurile mohorâte" ce cuprind „tragica urzeală a piesei" *Electra* de Hofmannsthal (*Teatrul,* nr.1, 1923). Pentru decorul la *Hamlet* ar fi preferat „întrebuințarea largă și personală a unui principiu rar, nu a unei formule", trimițându-i pe autori la Gordon Craig și Appia, luând de la aceștia „ca fundament: massa și lumina pe care se putea construi la infinit" (*Gândirea,* nr.4, aprilie 1929).

Anul 1922 a fost, probabil, cel mai important pentru receptarea ideilor expresioniste în teatrul nostru. O veritabilă confruntare de opinii pregătește și urmează spectacolele regizate de germanul Karl Heinz Martin la Compania Bulandra. Mai ales cele două montări, *Nju* de Osip Dimov și *Pelicanul* de Strindberg, dau ocazia unor observații inedite cronicarilor. Ion Marin Sadoveanu, fără a explicita didactic, nu pierde o trăsătură specifică a soluțiilor regizorale expresioniste: motivarea lăuntrică, factura subiectivă a imaginilor. Pentru el, interesul spectacolului se extinde dincolo de „faptul material" și pune în valoare transcendența actului scenic.

Ion Marin SADOVEANU

Cronica dramatică

Minunata întîmplare a două teatre bucureștene sau „SALOMEEA“ de Oscar WILDE la Circul Sidoli, pe vremea lui „NJU“, dramă banală în 9 tablouri de OSSIP DIMOV și a „PELICANULUI“ (der *Scheiterhaufen)* de A. STRINDBERG, în montarea d-lui KARL HEINZ MARTIN, la „Regina Maria“.

Fără să fi fost mai dinainte înțelese, două trupe au pornit în aceeași vreme să cucerească publicul bucureștean, cu gînduri noi și cu încercări îndrăznețe. Astfel ne stau încă, față în față, cele două soluții extreme găsite în Apus pentru problemele regiei, cărora la vom da azi toată atențiunea noastră.

Întrucît privește actul lui Oscar Wilde – *Salomeea* – sunt de făcut însemnate notațiuni asupra conflictului acestei drame. El e între fiica Herodiadei și proorocul Iochanaan. Optica specială a autorului însă a deformat această linie centrală, aglomerând toate elementele și grupând toate personajele în jurul unui singur pol – în jurul Salomeei. Accentul cade pe principesă, a cărei creațiune stă în mijloacele lui Wilde. Aci, arta lui prolixă, orbitoare, senzuală se putea desfășura. Pentru un suflet primitiv, dar tare, ca al lui Iochanaan, Wilde n-avea nici puterea, nici adâncimea necesară creațiunii. Chiar în culorile lui care s-ar părea simplificate, dar bine marcate, Iochanaan rămâne numai indicat.

A doua dintre piesele ce s-au pus la baza acestor experiențe scenice – de data aceasta la „Regina Maria“ – a fost *Nju* a lui Ossip Dimov. E o poveste de dragoste, banală, o spune și autorul sau autoarea. În orice caz, Ossip Dimov e pseudonumele sub care se ascunde unul dintre cele mai frumoase talente ale literaturii rusești mai noi.

Versiunea care a fost jucată, în nouă tablouri, e o prelucrare a d-lui Karl Heinz Martin. [...]

Sunt multe lucruri noi și mari în piesa aceasta!

Caută să întîrziem și să-i despletim șuvițele...Sub aspectul înșelător al unui etern bovarism, Nju are un înțeles mult mai adânc. Se cuprind aici două lumi. Una a faptelor, a acțiunii, a vieții cotidiane, limpede, aceea în care se mișcă măștile. Alta suprapusă. Mai mult cupolă de rezonanță decât ținut propriu-zis, aceasta din urmă. E cochilie neprecisă, plină de un fum luminos, cu câteva raze fugare pe care nu le știi de unde vin. [...]

Fiorul acesta metafizic cu care a fost dăruită Nju aruncă la infinit hotarele acestei „povești banale“. Dincolo de observație și de ironie, piesei îi e săpat un ecou în nourul difuz și nelimitat ce ne înfășoară sufletul.

Dar nimeni nu o urmează pe eroină acolo sus, unde e liniște, dizolvare totală, nimicire.

În primele tablouri, e experiența lui Nju și a celorlaltora: căsătoria, dragostea, adulterul. Nju însă trece numai – ascendent – prin ele. Ceilalți rămân în urmă opriți de zidul mediocrității lor. Astfel, la un moment dat, puțin după înălțarea ei, înaintea morții, Nju nici nu mai e în scenă. Personajul rămâne ca un simplu pendul, care mai bate încă pentru noi, ca să putem urmări tictacul acțiunii între cei doi bărbați. Astfel, Nju ne apare ca o jerbă de foc între doi stâlpi.

După moarte, locul ei rămâne gol. Și lucrul acesta l-a înțeles minunat d. Karl Heinz Martin! Amantul și bărbatul care nu s-au apropiat niciodată unul de celălalt, care, ca valori omenești, sunt fungibili între ei, intenția o arată schimbul celor două coroane, trec alături numai prin ușă, în drum spre coșciugul lui Nju. *Simetria aceasta a ideei*, cu ajutorul căreia autorul și-a degajat personajul principal, a fost foarte inteligent subliniată de jocul actorilor. [...]

Ca tehnică, piesa e ceea ce s-a numit o dramă expresionistă, adică o *succesiune de situațiuni-tip*. „Constrângerea fabulei“ dispare dimpreună cu „schema clasică“ din planurile pe care se va construi drama. Printr-o puternică sinteză, autorul va prezenta numai *suma* unor creațiuni, punctele dominante din câte o serie întreagă de fenomene, a căror înlănțuire e impusă spectatorului prin faptul material al succesiunii lor, a căror logică însă rămâne elastică și neprecisă, în voia oricărei reconstituiri.

Neprecizarea aceasta se poate urmări până și în denumirea personagiilor: el, poetul, tatăl, mama. Pe o prietenă a lui Nju o cheamă doamna din squarul Victoria. Unde se petrece acțiunea? Nu știu. La Ossip Dimov, care a împrumutat una dintre formele cele mai moderate ale expresionismului german, nu exista decît un nume precis: Nju, și aceasta pentru locul central pe care-l ocupă personajul. Restul personagiilor sunt serii de observațiuni psihologice, necesare anumitor reacțiuni, care nu merită balastul unui nume.

Motivarea tuturor acestor particularități, care ar putea părea bizare, ar necesita un întreg studiu asupra expresionismului german și nu numai în teatru, dar în lirică, în plastică, în critică. Expresionismul în toată amploarea lui, tinde să fie mai mult decît o modă sau o școală literară. Cuvântul Weltanschauung (concepție despre univers) cuprinde nu numai o estetică,ci și o religie. Lucrul acesta e spus pe larg de d. Ernst Michel în al său *Wegzum Mythos*. [...]

A treia piesă a fost *Pelicanul* lui Strindberg. E un produs mediocru al operei sale. Creațiunea lipsește aproape complet. E lucrată însă cu picături din acelea puternic colorate, pe care Strindberg le avea întotdeauna la îndemână.

Două școli stau astăzi față în față: una luând textul ca un simplu pretext (Gémier, Reinhardt, epoca ultimă) și construind pe câteva replici serbede un întreg edificiu de decoruri, întrebuințând masele, ridicându-le mișcările, exploatând culorile și formele în furnicarul acesta în care vor să creeze atmosfera; cealaltă, dimpotrivă, concentrându-se asupra textului, urmărind fiecare cută a dialogului, servind fiecare intenție a autorului, subliniind toate lucrurile caracteristice (Jacques Copeau).

Pe cea dîntâi a întrebuințat-o d-na Voiculescu în montarea *Salomeei*. Efortul a fost dintre cele mai lăudabile. Piesa însă nu s-a pretat. Dacă replicile, în această piesă, ne îndepărtează câteodată de subiect, ele nu sunt niciodată *indiferente*. Pentru a le păstra, pentru a le lega au fost necesare pauze lungi. Dialogul era prea ușor, avea prea puțină consistență pentru optica specială a teatrului în circ. Apoi, a fost stângace mișcarea mulțimei pe trepte și nici armonioasă îmbinarea culorilor diferitelor costume în grupe, deși fiecare separat era frumos. Trebuie aici un ochi de pictor! Întrucât privește interpretarea d-nei Marioara Voiculescu, ea s-a împărțit în două: în prima parte , când cu intonații bizare căuta să umple golul ce-l simțea împrejur de imensitatea scenei, a fost mai prejos de orice critică. În a doua parte însă, cînd scena s-a coborât în jurul fântânei, d-na Voiculescu a găsit câteva accente de o rară frumusețe care au impresionat adânc.

E primul spectacol în circ la București. E primul exemplu dintr-o întreagă școală. Toată lauda aceluia care a avut curajul și inițiativa.

Tot pentru prima oară, Compania Bulandra ne-a dat prilejul unui spectacol montat în decoruri, firește, expresioniste.

Ceea ce ne-a interesat însă mai mult în manifestațiunea aceasta de artă au fost personalitatea și concepția de teatru a d-lui Karl Heinz Martin, care s-au impus de la primul spectacol.

D-sa e la antipodul montărilor de astăzi ale lui Max Reinhardt. Evlavia pentru text a lui Copeau o are și d. Martin, și întocmai ca Jacques Copeau, d-sa urmează nu numai toate sinuozitățile piesei, ci creează, alături de autor, de-a lungul episoadelor.Avea la îndemână pe Nju scris în 9 stațiuni. D-l Martin a luat fiecare din aceste nouă pelicule și le-a trecut pe rând ca prin fața unei lentile, creând astfel un focar în care se concentra imaginea. Într-un fundal negru – ce făcea impresia unor cuprinzătoare întunecimi, ajutat de bezna laterală a culiselor inexistente – o pată de culoare cenușie sau roșcată, purtând în mijloc o ușă. Un lucru sau două indicau locul: balul, un sfeșnic și o pleoapă de coșciug: o cameră mortuară etc.

Lumina, aruncată de sus, tăind cercuri magice în jurul personajelor.

Apoi *Pelicanul.*

O odaie, ea însăși halucinantă.O paragină cu pete mari de igrasie, cu un cămin stins în care fluturau două perdele albe, ca două aripi. Ușile trântindu-se cu zgomot, un curent, un pustiu materializat care-ți dădea fiori. Rampa, veșnica rampă, stinsă, în sfârșit! Oamenii livizi, negrimați, purtând fiecare un demon lăuntric, evoluând prin arhitectura aceasta strâmbă, sumbră, cu perspectivele exagerate și diformate ca însăși gândurile lor.

Și, mai presus de toate, jocul. Nivelat, fără văi și dealuri, coordonat, strâns, redat în așa fel, intenție cu intenție, încât să se poată închega atmosfera care să treacă în sală și să te înfășoare...

Mă gândesc mai întâi la d. *Ion Manolescu*: cred că silueta fiului creată de d-sa în *Pelicanul* este cea mai mare izbândă a talentului său. În această aspră și chinuitoare compoziție, mi-am dat seama de resursele intelectuale ale minunatului actor [...]

(*Revista vremii*, nr.11, 26 martie 1922)

Eugenio BARBA*

Copiii tăcerii (I)

Gânduri la împlinirea a patruzeci de ani de existență a lui ODIN TEATRET

Prietenilor lui Odin – mulți și neștiuți

Mă surprind deseori reacționând ca acum cincizeci de ani. Îmi spun: „Uită-te la bătrânelul sau la bătrânica asta“ când văd un bărbat sau o femeie la vreo patruzeci de ani. Și îmi vine pe loc să râd de mine însumi. Îmi dau seama că omul cu pricina are vârsta teatrului meu și că era încă un copil pe vremea când eu credeam de-acum că noul meu spectacol va fi și cel din urmă.

Mă surprind surâzând și atunci când Odin Teatret, aflat în turneu, ajunge într-un nou oraș, unde întâlnim tineri care nu ne cunosc decât din cărți. Pentru ei, noi suntem un capitol din istoria teatrului, iar supraviețuirea noastră ce contrazice toate normele îi derutează, făcându-i să nu mai știe ce să creadă.

Oasele au început să doară, vederea a slăbit și e din ce în ce mai obositor să lucrezi douăsprezece ore pe zi. Și totuși, e ca și cum o forță oarbă, inexplicabilă, mi-ar păstra intactă nevoia de a face teatru. Motivele pentru care merg înainte sunt multe la număr. Le-aș putea însă rezuma într-o frază: profesiunea teatrală este singura mea patrie, iar Holstebro e casa ei.

Iată-mă, gata să sărbătoresc cele patru decenii de existență a teatrului meu pregătind un spectacol despre H.C. Andersen și basmele lui. Am aproape șaptezeci de ani și o să mi se spună, poate, că am dat în mintea copiilor.

Aș vrea și eu să scriu un basm. Aș istorisi peripețiile a doi frați, fii ai Tăcerii, care colindă lumea, unul ca umbră a celuilalt. Au aerul unor pușlamale și se numesc Dezordine și Eroare.

Dezordine

În ultima vreme, folosesc tot mai des cuvântul „Dezordine“ când vorbesc despre artizanatul teatral, deși știu că e un cuvânt ambiguu. Pentru mine, el are două înțelesuri opuse: înseamnă sau absența logicii, caracteristică operelor lipsite de valoare, sau, dimpotrivă, acea coerență care face ca spectatorul să trăiască o adevărată *experiență a răscolirii profunde*. Mi-ar trebui, desigur, două cuvinte diferite. Așa că am recurs la un subterfugiu ortografic – diferența dintre minusculă și majusculă – pentru a distinge dezordinea ca *risipă* de energie de Dezordinea ca *explozie* a unei energii capabile să ne împingă până la confruntarea cu necunoscutul.

Prin spectacolele mele, am urmărit întotdeauna să stârnesc Dezordinea în mintea și în simțurile unui spectator. Am vrut să-i zdruncin obișnuințele previzibile și judecățile apriorice, să-i provoc un șoc emoțional, să-l surprind până la uluire.

---

* Din neglijența noastră, în numărul trecut, din textul lui Eugenio Barba a lipsit un amplu fragment. Prin republicarea de mai sus ne îndreptăm greșeala și sperăm că ne veți primi scuzele. (F.I.)

Spectatorul despre care vorbesc nu este un străin, o persoană ce trebuie convinsă sau cucerită. E vorba în primul rând de mine. Creatorul unui spectacol este în același timp și spectator. Dezordinea (cu majusculă) poate fi o armă sau un remediu împotriva dezordinii care ne asaltează, înăuntrul și în afara noastră.

Știu că nu există o metodă anume pentru a provoca Dezordinea la spectator. Dar știu și că pot totuși să mă apropii de această dezordine printr-o anumită formă de autodisciplină. Ceea ce presupune îndepărtarea de modurile corecte și raționale de a considera valorile, obiectivele și motivațiile profesiunii noastre. E vorba aici de o atitudine profund individuală pe care nimeni nu ne-o poate furniza și nici impune.

E vorba de o eliberare și, ca toate eliberările, ea e dureroasă.

Un luminiș

Luminișul din savană se află la câțiva kilometri de oraș. O mână de oameni, bărbați și femei, s-au strâns în fața unei colibe. Fac parte din clasa dominată și exploatată a unei colonii din Africa, la mijlocul veacului al XX-lea.

Fiind interzisă, adunarea este secretă. Are toate aparențele unei conspirații, dar nu e o conspirație: puștile sunt niște imitații, ca acelea folosite în teatru. Nu e însă nici teatru. Totuși, persoanele se deghizează și se transformă în personaje. Își abandonează felul obișnuit de a vorbi și de a merge, pentru a adopta un altul. Se prefac. Să fie oare o joacă? Nu, deloc, oamenii sunt plini de gravitate. De comun acord, ei săvârșesc o acțiune transgresivă și violentă. În mijlocul luminișului, într-o oală mare, au pus la fiert un câine cu a cărui carne se vor înfrupta, încălcând astfel un tabu.

Persoanele transformate în personaje sunt posedate, dar nu de către zeitățile lor ancestrale. Divinităților tradiționale le-au luat locul actualii stăpâni: guvernatorul orașului, șeful poliției, doamnele din lumea bună a Europei, aflându-se acum cu toții într-un ținut colonial. Preț de câteva ceasuri, africanii nu mai sunt dominați de albii care îi cârmuiesc. Ei îi absorb și, grație acestei posedări, devin pentru o clipă propriii lor stăpâni.

Protagoniștii ritualului par nebuni și absurzi. Europeanul care le fixează imaginea într-un film vede în ei niște maeștri și îi numește „maeștri nebuni": doi termeni ireconciliabili prin care se încearcă o definire a Dezordinii.

O știre citită într-un ziar mă trimite cu gândul la secvențele, vechi de o jumătate de secol, ale unui film despre acești posedați dintr-un luminiș african. Imaginația și memoria îmi joacă o festă și, iată că îmi revin în minte figurile altor maeștri dispăruți, de-a pururi dragi și apropiați mie.

Maeștri nebuni

În noaptea de miercuri spre joi 19 februarie 2004, Jean Rouch, în vârstă de 86 de ani, își pierdea viața într-un accident de mașină în Niger, la 600 kilometri la nord de Niamey. Era un maestru al cinematografului francez, unul dintre părinții Noului Val. I se spunea *maestrul Dezordinii.* Cu cincizeci de ani în urmă, în apropiere de Accra, capitala Ghanei – pe atunci colonie britanică – turnase *Les Maîtres fous* (*Maeștrii nebuni*), un film etnografic înfățișând unul dintre acele cazuri când lanțurile apasă dureros carnea trupului, când Dezordinea și suferința sunt legate de o tentativă de eliberare.

Pentru teatrul european din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, filmul acesta *revela un* alt tip de raționalitate, subterană și subversivă. El l-a impresionat puternic pe Jean Genet, autorul de mai târziu al piesei *Les Nègres* (*Negrii*); l-a influențat pe Peter Brook în spectacolul său cu *Marat-Sade* al lui Peter

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU-MUREȘ

Weiss și l-a însoțit pe Grotowski în reflecțiile sale asupra actorului. Despre ecourile și influența Maeștrilor nebuni circulau pe atunci în mediul teatral o sumedenie de anecdote și de legende. Se stabileau tot mai des paralelisme și distincții între teatru și ritual. Unii artiști dezvoltau un subtext, astăzi evident: teatrul poate fi un luminiș în inima lumii civilizate, un loc privilegiat al evocării Dezordinii.

Să ne abatem acum pe la Moscova, unde străzile sunt albite de gheață. În primele zile ale lui ianuarie 1889, Anton Pavlovici Cehov îi trimite o lungă scrisoare bogatului și cultivatului editor Aleksei S. Suvorin. Citind-o, mă năpădește același gust iute, înțepător, al unui amestec de suferință și trufie, pe care îl simțisem uitându-mă la ceremonia din luminișul african. Într-o descriere de un realism crud, Cehov pare a anticipa tensiunile și elanurile entuziaste ale participanților la această ceremonie, atunci când evocă un om „care elimină picătură cu picătură, prin fiecare por, sclavul închis în el".

Nu e vorba aici de un fost sclav african, ci de celebrul scriitor rus, fiu de iobag. În pofida relativei bunăstări de care se bucură, el nu-și poate ignora rănile lăuntrice lăsate de invizibile lanțuri. Doar a îndurat de atâtea ori biciul tatălui și al dascălilor care l-au învățat să respecte fără să crâcnească ierarhiile, să sărute mâna popilor, să se conformeze ideilor altora, să nu știe cum să mai mulțumească pentru o bucată de pâine. Educația aceasta a făcut din el un adolescent căruia îi plăcea să tortureze animalele, care se dădea în vânt după mesele oferite de rude bogate, un adolescent fățarnic cu Dumnezeu și cu semenii lui, și asta nu dintr-o necesitate, ci, pur și simplu, pentru că era conștient de propria-i nulitate.

Cehov, acel Cehov care recunoaște că luptă împotriva propriilor lanțuri și împotriva sentimentului inutilității sale, este un scriitor sensibil și autoironic, într-o Europă–model de civilizație. În spusele lui nu există nimic incoerent. Dar coerența sa se hrănește din aceeași Dezordine inspiratoare a acțiunilor ceremoniei africane, acțiuni tulburătoare, confuze și, pentru noi, absurde.

Aflând de moartea lui Jean Rouch, maestru al Dezordinii, mă întreb: maeștrii lui nebuni vorbesc oare și despre mine, despre istoria mea, despre imaginarii mei strămoși teatrali? De care lanțuri încercăm să ne eliberăm?

Nu știu cum să explic asta, dar ceva inexprimabil, ceva ce ar putea părea o necuviință, mă împinge să văd în unii artiști de teatru din trecut niște maeștri nebuni și posedați.

Tăcere

Când reflectez la extremismul gândirii lor, protagoniștii revoltei teatrale din secolul al XX-lea, începând cu Stanislavski, îmi apar ca niște *maeștri nebuni*.

Într-un climat de reînnoire a esteticii teatrale, ei au adus în discuție câteva probleme ce păreau atât de năstrușnice, de deplasate chiar, încât au fost întâmpinate cu indiferență ori cu zeflemele. Cum nucleul incandescent al acestor probleme era învăluit în formulări teoretice conforme cu canoanele profesiei, unii au văzut în ele simple atentate la arta teatrului. Sau simple „utopii", un mod inofensiv de a spune că nu trebuiau nicidecum luate în serios. Iată unele dintre aceste nuclee:

- căutarea *vieții* într-o lume de carton presat;
- scoaterea la lumină a *adevărului* într-o lume a travestiurilor;
- triumful *sincerității* într-o lume a ficțiunii;
- transformarea pregătirii actorului (care imită și reprezintă persoane diferite de el însuși) într-o cale spre *integritatea* unui Om Nou.

Mai mult decât atât, unii dintre maeștrii acestui extremism adăugaseră nebuniei lor teoretice și o altă nebunie. Incapabili să înțeleagă că „utopiile“ sunt irealizabile, ei le realizaseră.

Să ne închipuim un artist din zilele noastre care ar solicita Ministerului Culturii o subvenție pentru a putea porni, prin mijlocirea teatrului, în căutarea Adevărului. Să ne închipuim un director al unei școli de teatru care ar scrie în programa de învățământ: *Aici se predă arta actorului în scopul de a se crea un Om Nou*. Să ne închipuim un regizor care le-ar cere actorilor săi să știe să danseze, căci dansul reflectă armonia Sferelor Celeste. Am fi pe deplin îndreptățiți să spunem că toți aceștia delirează. Atunci, de ce istoricii teatrului ni-i prezintă pe Stanislavski, Copeau și Appia ca și cum căutările lor smintite ar fi fost niște nobile utopii sau niște teorii extravagante?

Astăzi nu mai există nici un risc în a considera această aparentă nebunie ca o reacție lucidă la fisurile unei epoci în care însăși supraviețuirea teatrului era amenințată. Ne e ușor acum să recunoaștem că *răscolirea profundă* adusă în teatrul acelei vremi de către maeștrii Dezordinii era rodul perspicacității, coerenței și discernământului lor. Ei au contestat organizarea seculară a teatrului, au răsturnat ierarhiile, au sabotat convențiile care reglementau comunicarea dintre scenă și parter, au tăiat cordonul ombilical cu literatura și cu realismul de suprafață. Au despuiat brutal teatrul, reducându-l la esența lui. S-au justificat printr-o practică paradoxală, dând naștere unor spectacole inimaginabile, într-atât erau ele de împinse până la ultima limită, de originale, de rafinate, și negând astfel teatrul ca simplă artă. Fiecare dintre ei a reluat, cu propriile-i cuvinte, ideea că vocația teatrului este aceea de a sfărâma lanțurile intime, profesionale, etice, sociale, religioase sau culturale.

Ne-am obișnuit să citim istoria teatrului modern de-a-ndoaselea. Nu plecăm de la nucleele incandescente ale întrebărilor și obsesiilor maeștrilor Dezordinii, ci de la pertinența ori de la poezia scrierilor lor, devenite argumente decisive și liniștitoare. Dar fiecare dintre ei a cunoscut, fără îndoială, nopți de singurătate și de spaimă, închipuindu-și că morile de vânt cu care se băteau erau, în realitate, niște uriași de neînvins.

Ne-au rămas de la ei câteva izbutite portrete fotografice: chipuri inteligente, plinuțe, afișând o ironie placidă, ca Stanislavski; chipuri de regi-cerșetori, ca Artaud; chipuri trufașe și pătrunse de superioritatea lor intelectuală, precum Craig; chipul mânios și bătăios al lui Meyerhold. Ne e greu să concepem că în aceste minți strălucite stătea cuibărită neputința de a uita sau de a accepta propriile lanțuri invizibile. Ne e greu să ne convingem că eficacitatea lor e, în parte, rezultatul strădaniei de a ieși din această stare de tăcere neputincioasă.

Arta capabilă să provoace *experiența răscolirii profunde*, capabilă, așadar, să ne schimbe, ascunde întotdeauna zona de tăcere din care s-a născut. Mă gândesc la acea tăcere care nu este o alegere, ci o condiție suportată ca o amputare. O tăcere care zămislește monștri: autodenigrare, violență față de sine și față de ceilalți, sumbră apatie și mânie stearpă. Uneori, însă, tăcerea aceasta izbutește să hrănească Dezordinea.

Experiența Dezordinii nu privește doar categoriile esteticii. E o altă realitate care intervine în realitatea curentă. Ca atunci când un corp solid se prăbușește în universul geometriei plane. Ca atunci când moartea lovește din senin o ființă dragă. Ca atunci când, într-o clipită, simțurile ni se aprind și știm că ne-am îndrăgostit. Ca atunci când, proaspăt imigrant în Norvegia, cineva m-a numit cu dispreț „macaronar" și mi-a trântit ușa în nas.

Când Dezordinea se prăvălește asupra noastră, în viață ori în artă, ne pomenim dintr-o dată într-o lume pe care nu o mai recunoaștem și pe care nu știm încă în ce fel am putea-o reorândui.

Un luminiș în mijlocul confuziei

Itinerarele artistice sunt întotdeauna căi individuale care încearcă să se sustragă mecanismelor prefabricate, direcțiilor dinainte trasate și rețetelor. Ele trebuie să-și descopere organicitatea, aceasta constituind „necesitatea" noastră. Sunt căi care respiră și trăiesc în funcție de o autodisciplină intimă, strict personală.

Autodisciplina nu e totuna cu adeziunea voluntară la norme inventate de alții. Repet: ea presupune îndepărtarea de modurile concrete și raționale de a considera valorile, finalitățile și justificările profesiunii noastre. Ea implică totodată puterea sufletească de a ne abandona acelei tăceri din noi care ne înlănțuie și ne înspăimântă, dar despre care intuim că ne poate conduce, aidoma unui maestru nebun, într-un luminiș african.

Autodisciplina, văzută ca unul dintre elementele prealabile necesare realizării Dezordinii în mintea mea de spectator, se naște dintr-un sâmbure de tăcere. Natura ei este atât de specială, încât s-ar putea ca nici chiar eu să nu o recunosc atunci când îmi zguduie ființa. Iată de ce nu există nici o metodă și nici un ghid pentru realizarea Dezordinii.

Există spectacole la care actorii, regizorul și spectatorii cunosc dinainte povestea, știu ce se va întâmpla. Sunt și spectacole la care povestea e cunoscută doar de către actori și regizor, nu însă și de către spectatori. Îmi doresc din ce în ce mai mult să dezvolt un tip de spectacol în care, la început, nici eu și nici actorii să nu știm ce poveste vom istorisi. Va trebui să descoperim nu numai *cum* să o istorisim, ci și *ce anume* istorisim. Numai spectacolul pe care îl vom crea va putea să ne dezvăluie, în parte, ceea ce voiam să spunem.

Îmi asum astfel, deliberat, riscul de a mă pierde și de a mă regăsi prevalându-mă de două forțe antagoniste: pe de o parte, mă bizui pe experiența mea profesională; pe de alta, încerc să o invalidez, creînd condiții de acțiune ilogice și extrem de vitrege. Vreau să neutralizez certitudinile izvorâte din cunoștințele mele, să dezactivez manierismele datorate reflexelor mele și să retrăiesc experiența acelui „pentru prima oară", revigorând tot ceea ce știu prin descumpănirea în fața unei situații pe care nu o controlez. Și nu pot face asta decât actorii de la Odin Teatret, ale căror personalități puternice s-au călit în această paradoxală căutare: știm cum să căutăm, dar încă nu știm ce anume căutăm.

Trebuie să compun un nou spectacol. Primul lucru ce se cere făcut e să creez o stare de incubație colectivă pornind de la câteva „găuri negre": două, trei texte sau povești captivante, total diferite între ele, un nucleu de probleme de nereconciliat una cu cealaltă, alăturarea unor tematici discordante. Actorii și eu însumi lăsăm aceste „găuri negre" să acționeze asupra noastră, pentru a atrage un flux de idei, de amintiri, de fantasme, episoade biografice sau imaginare, fapte diverse. Prin improvizații și printr-un exercițiu de compunere conștient, îi dăm acestui flux interior o anatomie, un sistem nervos, un temperament dinamic și sonor, sub formă de acțiuni fizice și vocale. Materialele scenice astfel obținute vor fi apoi macerate, amestecate și distilate în timpul repetițiilor, lăsând să apară, uneori, conexiuni senzoriale, melodice, ritmice, asociative și intelectuale cu neputință de prevăzut: tot ceea ce nu știam când ne-am apucat de lucru.

Pe parcursul acestui proces suntem torturați fără încetare de incertitudini și de temeri. Zilele și săptămânile trec în zbor, iar noi simțim cum ne împotmolim într-o grămadă de propuneri disparate, de potențialități fragmentare, într-un noian de scene și de direcții cu totul nepotrivite: *confuzia*. Lucrez în salturi, mișcându-mă printre coincidențe, incoerențe, echivocuri și interferențe întâmplătoare. Iau hotărâri fără motivație precisă și am intuiții sporadice. Doar oboseala și tenacitatea mă mai fac să merg înainte. O dată cu trecerea timpului, am ajuns să mă familiarizez oarecum cu modul meu de a gândi și de a-mi formula gândurile în cuvinte pe care le interpretez atât pentru mine însumi, cât și pentru camarazii mei. Unele reflexe condiționate mă avertizează asupra drumurilor care se înfundă și asupra celor care, dimpotrivă, duc către casă. Îmi urmez presimțirile. Încep să ghicesc cum va arăta Casa vânturilor pe care o construim treptat, bâjbâind.

Firește, această manieră de lucru nu reprezintă un exemplu de urmat, mai ales pentru un regizor debutant ori pentru cel ce se lasă sedus de descoperiri întâmplătoare și soluții neașteptate, ivite grație unor rătăciri voite (să cazi în greșeală și să rătăcești fără țintă), de-a lungul unei chinuitoare perioade de experimentări.

Când încerc să mă bazez pe reguli precise, naivitatea mea mi se pare, foarte repede, de-a dreptul ridicolă. Dacă mă resemnez cu ideea unei lumi complet lipsite de reguli, plătesc pentru aceeași naivitate cu eșecuri la fel de radicale. Ce-ar mai rămâne atunci, ca o cale de mijloc, între regulă și absența regulilor? Între lege și anarhie? Judecând lucrurile în mod abstract, s-ar părea că nu mai rămâne nimic. Practica mă învață, însă, că există totuși ceva ce are, deopotrivă, caracteristicile regulii și cele ale negării sale.

Acest ceva e numit, în general, *eroare*, și ea este cea care îmi călăuzește ieșirea din confuzie. Pentru mine există două tipuri de erori: solide și lichide. Eroarea solidă se lasă măsurată, modelată sau modificată până la a-și pierde caracterul inexact, echivoc, insuficient sau absurd. Ea se lasă redusă la regulă sau transformată în ordine.

Eroarea lichidă nu poate fi nici captată, nici evaluată. Ea e asemenea unei pete de umezeală pe un zid. Indică ceva ce vine de departe. Observ că o anumită scenă e „ratată“, dar dacă am răbdare și dacă nu mă grăbesc să recurg la propria-mi inteligență, îmi dau seama că nu trebuie să o corectez, ci să o continuu. Faptul că este atât de evident ratată mă face să bănuiesc că nu e pur și simplu stupidă, ci că urmează o cale lăturalnică despre care nu știu încă încotro se îndreaptă.

Lucrul cel mai greu de învățat e să devii capabil să te agăți de o eroare, nu ca să o îndrepți, ci ca să descoperi unde te duce.

Această știință tacită e ancorată în mine, în nervii mei, în mușchiul inimii mele. Ea nu se lasă predată ca la școală și nici transmisă altora, cum se întâmplă în cazul unei metode ce poate fi formulată și aplicată. Fiecare regizor, zbătându-se în plină confuzie, avansând din gafe în derapaje și lovindu-se cu capul de propria lui tăcere și de propria lui singurătate, trebuie să învețe să renunțe la certitudinile sale profesionale și să-și croiască, tatonând și dibuind, drumul spre propria-i Dezordine.

Anarhia basmelor și arta erorii

Dezordinea nu construiește nimic. Ba chiar, uneori, este extrem de dezagreabilă, dar ea contribuie la ruperea lanțurilor.

Mi s-a spus mereu: iubește-ți dușmanii! În viața de zi cu zi, așa fac sfinții. În viața artistică, așa face meseriașul; e o practică firească pentru el. De câte ori, pregătind un spectacol, nu mi s-a întâmplat să orbecăi în ceața confuziei și să-mi dau seama că am apucat-o pe un drum greșit! Confuzia și dezorientarea sunt niște dușmani ce trebuie iubiți.

Mi s-a spus mereu: viața e un vis. Nu e adevărat. Viața e un basm. E o lume complet anarhică, în care cel ce se îndărătnicește să triumfe, străduindu-se să urmeze o cale rațională, este învins. Dimpotrivă, cel a cărui purtare e nesăbuită, absurdă, își găsește în cele din urmă o prințesă.

Lumea basmelor e anarhie pură, căci ea se concentrează, esențialmente, pe nevoia ruperii lanțurilor. Basmul rupe lanțurile care leagă povestirea de lumea așa cum este ea. El riscă arbitrarul, ca preț al acestei libertăți. Iată de ce basmul e populat de monștri, de umbre înzestrate cu o viață autonomă, de bărbați și de femei pe jumătate animale, de morți care vorbesc și de obiecte însuflețite și capabile să gândească. Nu este lumea mitului ori a imaginației, este lumea confuziei. O lume iubită de copii, dar care nu iubește copiii. În basme, copiii mor pe capete, sunt abandonați și oprimați. Ei experimentează aici realitatea nudă, neliniștea și teama printre care răzbat străfulgerări justițiare lipsite de orice logică.

Ce învățăminte folositoare travaliului meu teatral desprind din pura anarhie a basmelor?

În timpul repetițiilor, în momentele când domină confuzia, totul devine vag, neclar. E imposibil să deslușești, în ceață, fie și doar începutul unui drum. Ca să mă orientez, trebuie să fac efortul de a condensa evanescența confuziei în erori pe care pot apoi să le corectez și să le elimin, restabilind ordinea circumstanțelor. În paralel, trebuie să știu să reperez erorile lichide, acelea care mă vor purta pe nesimțite până într-un punct unde nu-mi închipuisem că o să ajung. Unde nu voiam sau nu credeam să pot ajunge.

Dacă e adevărat că basmele ne învață ceva, trebuie să recunosc că ele ne arată mai ales cât de benefică poate fi eroarea. O acțiune stupidă sau necugetată, intervertirea unor persoane, un somn prelung, un corb mort pe care ți-l pui în buzunar sunt adesea premisele și condițiile unui final fericit.

Există, așadar, o artă a erorii? Astăzi, după patruzeci de ani petrecuți împreună cu Odin Teatret, cred că pot afirma că există erori care sporesc confuzia și erori eliberatoare. Cred mai puțin în inspirație, în glasul muzei, al *dáimon*-ului, al acelui „duende" (pasiune sfâșietoare) ori al îngerului păzitor, decât într-un lucru mult mai concret și anume în erorile care eliberează, cu condiția să știi să le ghicești și să le urmărești cu îndârjire. Sunt semne desprinse din tăcere, venite din acea parte din noi pe care nu o cunoaștem. Ar trebui să vedem în ele un mesaj încredințat nouă de către „maestrul nebun".

Materiale organice

Materialele organice se referă la totalitatea corpului, adică nu numai la carne și la oase, ci și la mușchi, nervi, la relațiile complexe dintre organe, circulația sângelui, sinapsele. Corpul este ceea ce seamănă cel mai mult cu gândirea, tocmai pentru că el este organism-în-viață: *corp-spirit*.

Traducerea din limba franceză: **Delia VOICU**

DOSAR TEATRAL: Portugalia

Maria Helena SERÔDIO

Dramaturgia portugheză astăzi

Dramaturgia portugheză contemporană, care încearcă să concureze pe scenă cu atât de multe alte variante repertoriale, mă duce întotdeauna cu gândul la invidia declarată a lui J. (John) B. (Boynton) Priestley. Acesta scria, în 1955, *Împotriva lui Shakespeare*:

„Ni se cere să concurăm cu un dramaturg care pornește cu toate avantajele faimei sale, care este cultura personificată, căruia îi vin sute de copii de școală la matinee, care nu cere nici măcar dividende pentru serviciile sale [...] Capodopere ale genului; piese de care se poate bucura toată lumea; distribuții excelente, probabil cele mai bune din oraș; producții opulente, la care biletele nu costă mai mult, dimpotrivă, poate chiar mai puțin decât în alte părți. Este, încă o dată, Shakespeare; în timp ce după colț, producția unei piese noi se îndreaptă clătinându-se spre faliment, autorul ei neștiind dacă va mai găsi vreodată alt manager suficient de curajos care să-i mai pună în scenă o altă piesă".[1]

Situația în Portugalia este mai mult sau mai puțin asemănătoare, dar fără Shakespeare... Deși vă recomand cu căldură să vedeți ultima producție a companiei **Cornucópia** din Lisabona – ***Esopaida*** – pe un text de **António José da Silva**, un scriitor din secolul al XVIII-lea, cunoscut drept Evreul, motiv pentru care a și fost executat de către Inchiziție.

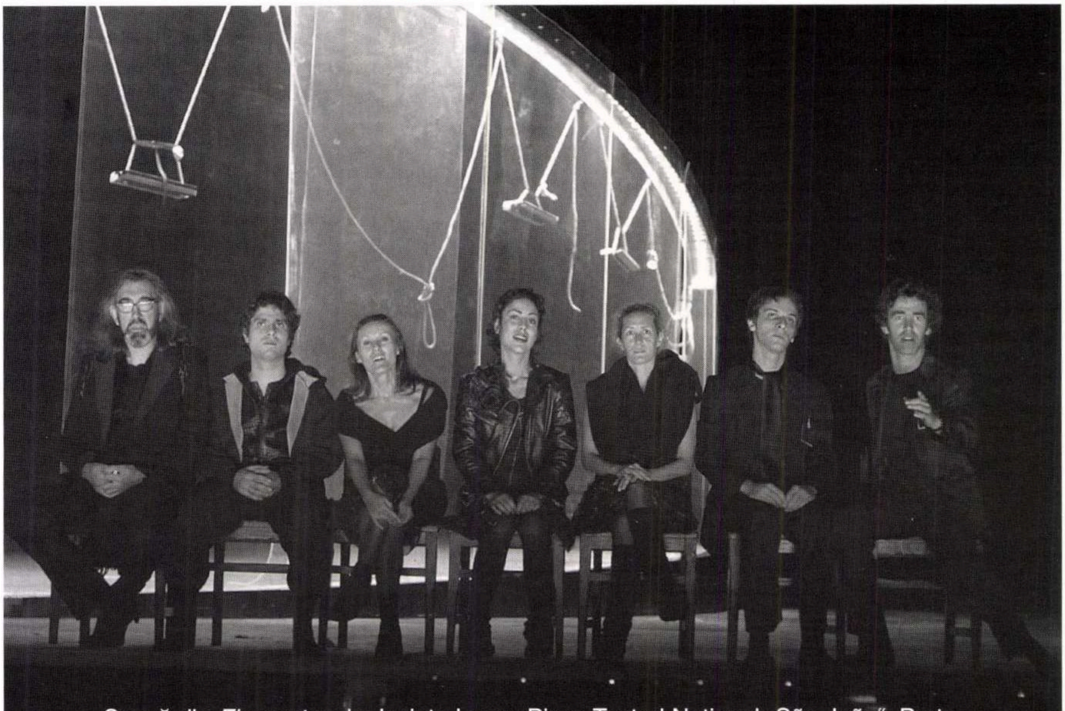
Chiar dacă dramaturgia portugheză contemporană nu este încă la fel de puternică și de vizibilă în exterior – cum ar trebui să fie, ultimele două decade au adus, în mod clar, o îmbunătățire considerabilă nu numai la nivelul scriiturii dramatice, dar și în montarea textelor, uneori în săli de teatru foarte importante (ca Teatrul National, unde s-a jucat **Figurantes-Extras**, de **Jacinto Lucas Pires**).

Patru factori principali au determinat aceste efecte:

O parte dintre autori aparțin unor companii teatrale (sau formează altele noi) – sunt fie actori, fie regizori, au acces la mijloace de producție și la subvenții de la stat: **Carlos J. Pessoa** (Teatro da Garagem); **Jorge Silva Melo** (Artistas Unidos); **Isabel Medina** (Escola de Mulheres);

Instrucțiunile de solicitare a subvențiilor de la stat au insistat continuu – în ultimii 20 de ani – pe faptul că alegerea unui text portughez pentru fiecare repertoriu anual este considerată un criteriu important de evaluare;

Diferite structuri (companii, universități, centre culturale etc.) au organizat scurte ateliere de dramaturgie, ateliere prezidate de un dramaturg portughez sau străin. De obicei, ele au atras tineri dornici să descopere secretele scrisului. S-au găsit chiar resurse financiare pentru publicarea pieselor scrise în urma acestor ateliere, deși textele au ajuns pe scenă de foarte puține ori;



Scenă din *Figurantes* de Jacinto Lucas Pires. Teatrul Național „São João", Porto.

Au apărut premii pentru cei mai buni noi dramaturgi, date de: Asociația Scriitorilor Portughezi, Societatea Autorilor Portughezi (în colaborare cu compania teatrală – **Novo Grupo**), etc.

Au fost create anumite mecanisme pentru a promova noile piese, dar este, de asemenea, adevărat că acestea nu au asigurat o evoluție serioasă. Încercările nu au fost analizate în cadrul unor dezbateri solid argumentate, care ar fi putut duce la formarea unui spirit critic constructiv.

Oricum, piese noi s-au scris, iar unele dintre ele par destul de interesante, fie datorită subiectelor pe care le abordează, fie prin scriitura specifică pe care o propun.

Voi încerca să descriu pe scurt situația, urmărind două aspecte principale:

Cine sunt acești dramaturgi – din punct de vedere al experienței și al pregătirii lor artistice?

Despre ce scriu și cum își structurează textele?

Mă interesează – în special – dramaturgii care scriu piese începând din anii '70. Nu mă voi referi la autorii care scriau deja în anii '60: **Luiz Francisco Rebello**, **Jaime Salazar Samparío**, **Augusto Sobral** sau **Norberto Ávila**.

Cei care au început să scrie piese în anii '70 lucrau deja – majoritatea – pentru diferite companii teatrale, fiind actori, regizori, traducători sau secretari literari: **Helder Costa**, **Abel Neves**, **Isabel Medina** și cel mai cunoscut **Jorge Silva Melo**. Ultimul se distinge nu numai prin piesele pe care le-a scris, dar și pentru încurajarea tinerilor practicieni să traducă, să adapteze și numai după aceea să se aventureze să-și scrie propriile piese.

Erau fie poeți, ca **Jorge de Sena**, **Fiama Hasse Pais Brandão**, **Natália Correira** (toți trei publicau deja în anii '60), fie romancieri, ca **José Saramago**,

Mário Cláudio, **Mário de Carvalho**, **Maria Velho da Costa**, **Hélia Correia**, **Luísa Costa Gomes** și **Jacinto Lucas Pires**. Veneau din jurnalismul cultural, aveau studii de istorie, de sociologie sau scriseseră scenarii TV. Mulți dintre ei avuseseră legătură cu teatrul doar ca amatori sau lucraseră cu diferiți regizori de teatru: **Jaime Rocha**, **Fernando Dacosta**, **António Borges Coelho**, **António Torrado**, **João Santos Lopes**, **Eduarda Dionísio**. În privința subiectelor abordate și a felului în care este structurat materialul dramatic, fac apel la vechea rețetă aristotelică a diferențierii tragediei de comedie. În privința strategiilor dramatice, foarte potrivit pentru exemplificare mi se pare a fi conceptul de *teatru rapsodic* formulat de Jean-Pierre Sarrazac[2], la care mă voi referi mai târziu.

Comedia are în vedere, în special, aspecte din viața urbană a zilelor noastre: comportamente ridicole, fobii, neînțelegeri. În continuare, voi vorbi despre patru dramaturgi: **Luísa Costa Gomes**, **Teresa Rita Lopes**, **Mário de Carvalho** și **Abel Neves**.

Luísa Costa Gomes: ***Nunca nada de ninguém****/Niciodată nimic despre nimeni* (1991). Este o comedie de moravuri complexă și extrem de nostimă, foarte bună în creionarea – cu un excelent simț al umorului – unor tipuri de femei din mediul urban contemporan: urmărite de fobii, frustrări sau violență familială, cu comportamente ridicole, tânjind după dragoste și înțelegere. Se joacă foarte ușor cu structura dramatică: trei interludii și trei acte fără nici o temă explicită – uneori sunt pur și simplu doar voci surprinse în diferite locuri și situații. Selectez un scurt citat dintr-o conversație reală, existentă în piesă:

„[...] Ești atât de plicticos! Arăți ca o carte îndoctrinantă despre ecologie. Când vorbești pari a cita dintr-un manual. Nu vorbești decât despre Amazon, maree, energie nucleară, tot felul de lucruri care sunt incredibil de departe de noi și care nu ne privesc în nici un fel. Tu nu ai nici un fel de simț critic!" [3]

Un alt exemplu de comedie de bună calitate, bazată pe o fină observație a defectelor umane este și recenta piesă a **Teresei Rita Lopes** – ***Esse tal alguém****/Acel oarecare* (2001). O suită nostimă de monoloage ale unei femei și ale unui bărbat (confruntați cu un cor), într-o încercare deliberată de a compromite regulile clasice, prin propunerea unui gen hibrid – așa cum declară autoarea în introducerea piesei.

Cât despre textul lui **Mário de Carvalho** – ***Se alguém perguntar por mim, não estou****/Dacă mă caută cineva, nu sunt aici* (1999), o comedie amuzantă care pornește de la o neînțelegere – sunetele ciudate dintr-un bloc sunt puse pe seama unui tigru intrat în clădire. Piesa accentuează reacțiile vecinilor care înfruntă acest pericol. Frica provocată simbolizează, de fapt, pericolul iminent – un tip de ordine autoritară sau fascistă. Funcționează nu numai în descrierea diverselor personaje și a posibilelor lor reacții, dar și în demonstrația că oamenii tind să se obișnuiască cu ea. Așa că, în final, tigrul se transformă, cu ușurință, chiar în frica preventivă împotriva... fricii.

Abel Neves – ***Além as estrelas são a nossa casa****/Acolo sus, stelele sunt casa noastră* (1999) este una dintre puținele excepții: textul a fost montat deja de câteva ori. Nu numai situațiile și dialogurile sunt foarte ofertante, ci și structura piesei: o succesiune de scene scurte, cu cel mult trei personaje; structură flexibilă, gândită să fie reconstruită de către regizor prin alegerea din numărul total de scene (30), a oricărora dintre ele, în orice ordine dorită. În felul acesta, spectacolul capătă diferite sensuri, în funcție de alegerea făcută de către regizor din materialul dramatic existent. Poate deveni un spectacol amuzant, idealist, înfricoșător sau nostalgic, dar cu siguranță foarte ancorat în realitate.

La capitolul vocilor noastre tragice, menționez trei dramaturgi: **Eduarda Dionísio**, **João Santos Lopes** și **Jorge Silva Melo**.

Eduarda Dionísio este cunoscută pentru activismul său politic. Lucrează în cadrul unor asociații culturale, dar și ca dramaturg pentru companii de teatru independente (ocazional). Piesa ei ***Antes que a noite venha****/Înainte de venirea nopții* (1992) este o succesiune de monoloage susținute de patru personaje tragice foarte cunoscute: Julieta, Antigona, Inés de Castro și Medeea. Femei la diferite vârste (de la tinerețe până la bătrânețe), care au suferit din dragoste în societăți patriarhale. Sunt diferite voci, în dialog cu diverși interlocutori. Vocile se intersectează pe scenă – vorbind în același timp despre ficțiune și despre viața reală. Lirismul piesei este foarte greu de evocat, dar o citez pe Antigona, care vorbește cu mirele ei:

„Fratele meu e mort.
Nimeni nu se va naște în locul lui.
Sunt aici în palatul tău
Supusă justiției divine.
Rebelă
În cea mai adâncă dragoste pe care a văzut-o noaptea.
Voios învăluită în imensa mea încăpățânare."[4]

Sociologul **João Santos Lopes** a scris ***Às vezes neva em Abril****/Uneori ninge în aprilie* (1998). Una dintre acele puține șanse deosebite în care o competiție literară aduce un rezultat teatral dintre cele mai interesante. Este, într-adevăr, o piesă strălucită, cu o acțiune extrem de crudă întreprinsă de un grup de tineri dintr-o suburbie împotriva unei adolescente de culoare. Este foarte teatrală, și analizează atent comportamentele rasiste, atât din punct de vedere sociologic, cât și politic – propunând în final una dintre cele mai provocatoare declarații: după viol, fata vorbește, în sfârșit, spunând că are SIDA.

Prometeu (1997), piesa lui **Jorge Silva Melo** este o rescriere a mitului grecesc într-o manieră care continuă să chestioneze și să comenteze într-o altă cheie soarta eroului, privilegiu aparținând, în textul clasic grecesc, vocii corului. Transpune într-o manieră politică, filosofică și poetică vocea orașului (a *polis*-ului grecesc). Melo consideră că teatrul lui este o interpelare critică a lumii, ce se interferează activ cu viața socială, acuzând totodată hegemonia simbolicului și a ideologicului. Acest demers poate fi și chiar este dus la bun sfârșit – în cazul lui Melo – prin probleme politice clar delimitate, dar și prin dramatizarea vieții obișnuite a oamenilor simpli, care se luptă disperat să supraviețuiască în dezordinea lumii noastre contemporane.

În piesa sa, Prometeu – eroul tragic este evocat în multiplele reconfigurări istorice ale revoluționarilor secolului XX: Rosa Luxemburg, Lenin, Buharin, Troțki, Gramsci, Che Guevara. Alte nume portugheze au fost adăugate listei acestor eroi internaționali, punându-se accent pe unii dintre cei care au luat parte la Revoluția garoafelor, în 1974 (25 aprilie), răsturnând regimul fascist Salazar–Caetano.

Dramaturgia specifică a acestei piese – și felul în care a fost montată – o transformă într-un exemplu strălucit de teatru rapsodic, în felul în care l-a definit Jean Pierre Sarrazac în importantul său studiu despre teatrul contemporan: *L'avenir du drame*. Definește strict sensul genului dramatic potrivit definițiilor codate de-a lungul secolelor de unii dintre adepții lui Aristotel. În prezentarea acestui nou concept, Sarrazac rezumă teoria lui Brecht (a teatrului epic și dialectic) pe care o citește prin prisma altor perspective critice și teoretice: Walter Benjamin, sau teatrul lui Heiner Müller, cel mai faimos discipol-eretic al lui Brecht.

Renunță astfel la unele stereotipuri extrase din teoriile brechtiene despre teatru, stereotipuri des folosite în anii '60 și '70.

Teatrul rapsodic propus de Sarrazac aduce în prim-plan o viziune mai complexă, o îngemănare efectivă a dramaticului cu epicul și a dialecticului cu liricul. Această structură seamănă cu o imagine „mozaicată", astfel încât devine (la Sarrazac) modul cel mai adecvat de a descrie atât viața contemporană (văzută ca un *puzzle)* cât și percepția ei, imediată și fragmentară. Prin această multi-stratificată construcție care se bazează pe conceptul de „montaj" (în felul în care și Eisenstein proceda în filmele sale), se face auzită (sau percepută) o voce ce „electrizează" de la distanță lumea teatrului. Nu este o voce dogmatică, ci mai degrabă una curioasă, nesigură și dezorientată.

În cariera de dramaturg a lui Melo, ***Prometeu:*** **Schiță** este a treia piesă (publicată). Primele două – ***António, un tânăr din Lisabona*** și ***Sfârșitul sau îndurare*** – tratează viața de zi cu zi a tinerilor obișnuiți, care încearcă să supraviețuiască prinși în tot felul de probleme sociale și familiale: șomajul, violența urbană, lipsa dragostei, bolile, dependența de droguri etc. Diferită de acestea două, ***Prometeu*** se prezintă ca un ansamblu aleatoriu de scene în jurul unui erou mitic foarte cunoscut, fără urmărirea îndeaproape a unității de timp în care are loc acțiunea. Textul este scris în versuri albe, în special scurte, fără o punctuație anume, bazate pe tehnici discursive, după o anumită structură – de multe ori semănând cu o compoziție muzicală – care creează ritmuri puternice, o cadență precisă, un nucleu tematic plin de sensuri și o imagistică deosebit de sugestivă. Monoloagele sunt construite – de asemenea – printr-o schimbare continuă a tipului de discurs folosit: de la interogație la afirmație, implorare, paradox, sfidare agresivă sau exclamații plângăcioase. Împreună, aceste stiluri formează un ritm poetic, obsesiv și impresionant, care conține, în substrat, mirarea, supărarea și revolta. Chiar din prima scenă, vocea lui ***Prometeu*** rostește niște nume care pot fi comparate cu imaginea sa titanică. Așa că, eroii mitici ca Prometeu, Io, Okeanos și Hercule se amestecă cu personaje istorice, figuri importante sau oameni obișnuiți, care au schimbat mentalități, moduri de viață, făcând sau suferind de pe urma unor revoluții: țăranca comunistă, tipograful, hamalul, muncitoarea care la sfârșitul zilei se întoarce acasă (la fel ca Io), republicanul împușcat în timpul războiului civil din Spania (surprins de aparatul de fotografiat al lui Robert Capa).

Fapte, personaje sau discursuri unde cele mai multe îngrijorări asupra vieții noastre și a societății contemporane se întâlnesc cu un orizont de așteptare în care utopia este continuu pusă sub semnul întrebării, fiind evaluată și redefinită. Așa că, la întrebarea: poate arta – poate teatrul – să salveze lumea? Răspund în felul următor: sper că poate continua să distreze, să deschidă noi teritorii imaginare, dar să și analizeze modurile de viață și valorile lumii cotidiene. *„Până când* – și citez din cartea de rugăciuni – *moartea sau sfârșitul lumii noastre prezente ne vor despărți".*

---

[1] După Alan Sinfield, „Making space: appropriation and confrontation in recent British plays", în *The Shakespeare Myth*, Ed. Graham Holderness. Manchester University Press, 1988, p. 128.

[2] Jean Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame,* Belfort, Circé, 1999.

[3] Luísa Costa Gomes, *Nunca nada de ninguém*, Lisabona, Cotovia, 1991, p. 118.

[4] Eduarda Dionísio, *Antes que a noite venha*, Lisabona, Cotovia, 1992, p. 40.

Traducere din limba engleză de Irina IONESCU

Teatrul Național din Lisabona.

Tiago Bartolomeu COSTA

Considerații asupra relației dintre creație și producție în teatrul portughez al ultimilor ani

Unul dintre aspectele care merită să fie discutate este importanța sistemului de producție (relația Stat–societate și cultură) în cadrul procesului de creație.

Revoluția de la 25 Aprilie[1] a permis reprezentarea unor autori, până atunci, interziși; dar și înființarea unor grupuri noi, grupuri apărute din nevoia de a umple golul care durase mai bine de 40 de ani. Înființarea companiilor independente, la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70 (**Teatro Experimental de Cascais**, **Grupo 4**, **Comuna**, **O Bando**, **Cornucópia**), a dus la refuzarea criteriului comercial și la apariția din ce în ce mai multor creații artistice, din rândul cărora se distingea clar figura regizorului. Nevoia absurdă de a separa partea economică de cea artistică era și ea prezentă. Ca și când arta nu ar face parte din sistem. Din dorința de a nu oferi publicului lucruri cu care era deja obișnuit, ci lucruri de care avea într-adevăr nevoie, aceste companii au devenit un substitut al teatrului național (este vorba despre concept și nu despre clădirea în sine), care lipsea, din neputința Statului. În fapt, aceste companii erau/sunt independente doar teoretic, din moment ce principalul lor sprijin financiar venea (și încă mai vine) de la subvențiile date fie de guvern, fie de primării.

Timp de mulți ani, această realitate asfixiantă a funcționat ca un impediment în calea apariției unor proiecte mai puțin dependente de subvențiile Ministerului Culturii. Aceste noi proiecte, foloseau un limbaj mai apropiat de alte arte, și aveau nevoie de o nouă definiție. Erau tot teatru? Cum puteau să nu fie? Lucrau și transformau aceeași realitate cotidiană. Cu un creator și un primitor, cu nevoia declarată de a redefini teatrul prin mecanismele sale convenționale. Pe scurt, exista nevoia urgentă de a-i restitui teatrului condiția sa eternă de critic, „de oglindă a vremurilor“ și a contextelor în care era produs.

Astăzi, cele mai interesante producții portugheze nu apar în teatrele de repertoriu (prizoniere, din ce în ce mai mult, ale propriilor sisteme formale), ci prin proiecte cu adevărat independente, proiecte care la început constituiau un răspuns alternativ la formele vechi de a face teatru. Inițiativa se baza pe nevoia de a arăta și de a produce un teatru mult mai puțin convențional, deși fondurile și criticii puteau să-l evite. Această atitudine a dus la ignorarea anumitor concepte, dar și la nevoia de a fi diferiți, la care m-am referit deja. Noua generație (cu nume ca **Mónica Calle**, **João Garcia Miguel** și grupul **Olho** sau **Lúcia Sigalho**) a impus la începutul anilor '90, în special, noi relații în teatru, relații bazate pe trei aspecte principale: folosirea spațiilor neconvenționale și dezvoltarea elementelor de teatru ambiental, întoarcerea la corp – ca la un element de dramaturgie scenică (în care influența dansului era evidentă) și căutarea unui nou rol pentru public, în timpul spectacolului.

Acești trei factori au permis fondarea unei noi realități artistice, cu proiecte bazate nu numai pe actori și regizori, dar care puneau accent și pe colaborarea cu artiști veniți din alte zone, cum ar fi dansul, artele plastice, filmul, producțiile video, fotografia sau arhitectura. Dezvoltarea unor astfel de *pièces à these* aduce această nouă abordare mai aproape de conceptul wagnerian de *artă totală,* din moment ce, acceptând dificultățile procesului de creație, se permite altor tehnici să-și caute singure locul în arhitectura rezultatului final. Putem spune că este un răspuns contemporan la „teatrul documentar“, practicat la sfâșitul anilor '30 sau '60. Există deja o a doua generație care face asta: **Teatro Praga**, **Cão Solteiro**, **Útero**, **Rogério Nuno Costa**, **André Murraças**, **Sónia Baptista**, **Susana Vidal** sau **Patrícia Portela** – unii dintre ei combinând chiar tehnici academice, tradiționale cu elementele menționate anterior. Astfel, ceea ce avem sunt producții-hibrid, care încă respectă conceptul de teatru, aplicându-l totodată vremurilor în care sunt create. De fapt, chiar Statul a dezvoltat sisteme de creditare pentru a sprijini financiar proiectele pluri sau transdisciplinare, deși insistă să le judece după aceleași criterii aplicate și în cazul proiectelor teatrale.

O altă problemă a stării în care ne aflăm: rolul Statului în cadrul procesului cultural. Ar trebui să conducă și să impună un model sau ar trebui să ofere condiții propice creației pentru toți? În alte țări, prezența activă a Statului a implicat reforma sistemului teatral. În Portugalia, acest lucru nu a avut loc (cu excepția orașului Porto, unde prezența TNSJ-Teatro Nacional São João a ajutat la revitalizarea sistemului teatral al orașului, scoțând în evidență și diferențele). Dar în lipsa unui model/a unui exemplu de urmat sau evitat, sistemul a devenit liberal și periculos.

Iar Statul și-a permis el însuși să renunțe la obligațiile sale, creând noi probleme: întârzieri repetate în deschiderea unor noi subvenții; întârzieri și mai mari la efectuarea plăților; nedefinirea rolului și a responsabilităților TNDM II (Teatro Nacional Dona Maria II); imposibilitatea de a crea avantaje în aplicarea legii sponsorizării; absența unui discurs real asupra statutului artistului; lipsa cooperării dintre Ministere și celelalte organisme ale Statului – exemplul scandalos în acest sens fiind create teatrelor pentru tineret: în multe cazuri, ele au fost înființate fără știrea Ministerului Educației și fără consultarea unui pedagog, și nu în ultimul rând, incapacitatea de a mări bugetul Ministerului Culturii, la cel puțin 1% din bugetul general al Statului (pentru a nu mai menționa ideea scoaterii unor profituri din cultură, sănătate sau învățământ).

Tiago Bartolomeu Costa a lucrat foarte mult în teatru, ocupându-se de producție. Este absolvent al secției Teatrologie din cadrul Universității Lisabona, fiind interesat – în special – de istoria producției în teatrul portughez (1846–1954). Scrie cronici și analize asupra artelor spectacolului pentru *site*-ul *http://omelhoranjo.blogspot.com*, precum și pentru alte reviste.

---

[1] „Revoluția garoafelor" a avut loc în Portugalia pe 25 aprilie 1974, după 48 de ani de dictatură de dreapta. A început cu un protest împotriva trimiterii a sute de tineri militari în fostele colonii portugheze din Africa: Angola, Mozambic și Guineea-Bissau. A fost una dintre cele mai radicale transformări din istoria Portugaliei, de la fondarea ei în 1143 și de la marile descoperiri geografice ale secolului XV. Se numește „Revoluția garoafelor" după obiceiul florăreselor de a vinde aceste flori la terminarea reprezentațiilor cu *Traviata*. Ele au început să pună garoafe în țevile puștilor tinerilor soldați care nu vroiau să plece la război.

Traducere din limba engleză de Irina IONESCU

Eugénia VASQUES*

Teatrul portughez al anilor 2000

În Portugalia, noțiuni precum *marketing cultural* sau *gestiune teatrală* încep să se impună, treptat, la mijlocul anilor '80. (O lege a mecenatului este promulgată abia în 1996, necesitând modificări în 1997). Sunt invocate, de asemenea, „noile valori", „sfârșitul dictaturii regizorului", „gramatica noului dans", un „nou teatru" etc. „Artele performative" încep să-și facă apariția pe scena alternativă. Această expresie reflectă dezvoltarea unei arte centrate pe corpul de acum înainte „contaminat" de tehnici, tehnologii și noi estetici, și anunță apariția unei dinamici a creației vizând un „teatru total", care nu face decât să reproducă acea *forma mentis* generată de impunerea economiei liberale.

În perioada în care are loc dezbaterea asupra intrării Portugaliei în Comunitatea Europeană (1986), limbajele noilor creatori, ezitările sau „pastișele" lor reflectă în egală măsură o serioasă căutare a identității și dorința unui dialog activ cu noile limbaje ale creatorilor străini pe care festivalurile încep să îi invite în marile orașe portugheze (Lisabona, Porto, Coimbra și Évora).

1987 este anul în care se redefinește o panoramă teatrală caracterizată prin întretăierea a trei vectori: instituționalizarea generației de patruzeci de ani; afirmarea generației de treizeci de ani; apariția unei generații purtătoare de o „nouă mentalitate teatrală". Extrem de diferiți între ei, pe plan artistic, filosofic și chiar politic, creatorii din generațiile cele mai puțin apropiate din punct de vedere cronologic, se deosebesc, dacă nu radical prin tipul de teatru pe care îl fac – un teatru încă centrat pe text și regizor –, prin referințele lor teatrale și prin atitudinea față de ierarhiile existente.

În această perioadă și până în 1994, în ciuda constatării statistice a unei anumite întineriri și diversificări sociologice a publicurilor, produse de-a lungul anilor '80, numărul de spectatori diminuează aproape constant. În 1994, acest fenomen cunoaște o răsturnare radicală datorită creșterii ofertei și cererii de spectacole mediatice, o caracteristică a programelor asociate importantului eveniment cultural și instituțional reprezentat de desemnarea Lisabonei drept Capitală Europeană a Culturii.

Începând cu 1990, în teatrul portughez se remarcă un evantai tot mai larg de creatori. Asistăm la apariția câtorva fenomene identitare notabile, care sunt urmărite cu atenție de către festivaluri și de structurile de producție, de creație și de difuzare interesate să susțină și să promoveze grupurile mai puțin convenționale și mai tinere.

Din nefericire, majoritatea zecilor de grupuri apărute în acest moment, ca și valul tot mai mare de tineri începători multidisciplinari, fără formație sau cel mult formați prin cursuri rapide de inițiere, au dispărut, au fuzionat sau au devenit inactive, fără a reuși să depășească limitele micilor comunități urbane sau suburbane din care proveneau. Nu este mai puțin adevărat că noile generații de actori-*performeri* s-au afirmat datorită acestei mișcări de expresie și de individualizare culturală a periferiilor. „Colectivele de creație" apărute în acel moment reprezintă una dintre trăsăturile distinctive ale generației venite în teatru în anii '90.

Regizori și scenografi

La sfârșitul anilor '80, evoluția limbajelor teatrului s-a produs pe scară largă prin intermediul încorporării de către regie a tehnicilor și specificităților scenografiei. Influențele lui Bob Wilson și Pina Bausch au fost decisive.

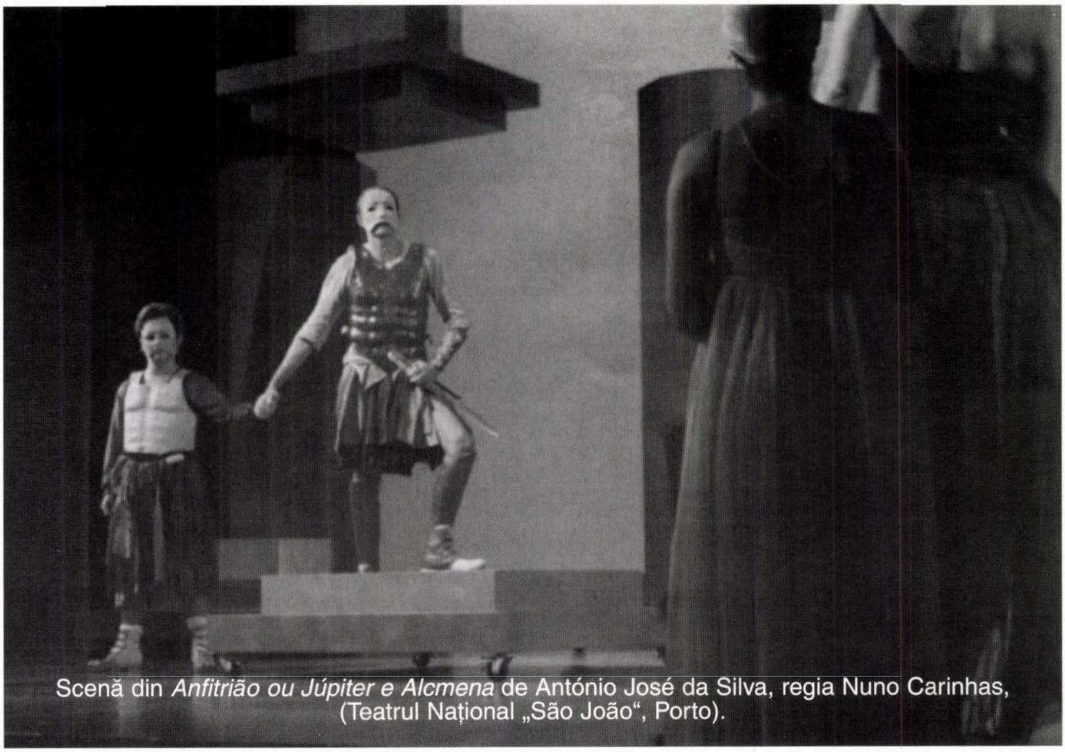
Regia portugheză a evoluat progresiv spre un autentic parteneriat între regizor și scenograf (Luis Miguel Cintra/ Cristina Reis ; Ricardo Pais/ António Lagarto, Rogério de Carvalho/ José Manuel Castanheira etc.). Grație acestor parteneriate și preferinței tot mai mari afișate pentru un teatru al imaginii (Ricardo Pais/ António Lagarto) sau pentru un teatru fondat pe ilustrarea scenică a textului (Carlos Avilez/ José Manuel Castanheira), am asistat în ultimii douăzeci de ani la afirmarea estetică a unei scenografii de autor. Numele de referință sunt ale artiștilor Cristina Reis, José Manuel Castanheira, António Lagarto, Vera Castro, Nuno Carinhas (scenograf și regizor, cofondator al companiei *O Cão Solteiro/* Câinele celibatar), Frederica Nascimento, Maria Sá Nogueira, José Eduardo Espada, João Mendes Ribeiro, Nuno Lacerda Lopes, José Manuel Reis, Manuel Graça Dias, Egas Vieira sau Rita Lopes Alves.

Totuși, pe lângă companiile instituționalizate, dotate cu sedii stabile, care au un gust pronunțat pentru „marele spectacol" (João Lourenço, Ricardo Pais, Carlos Avilez, Filipe La Féria etc.), se observă o preferință pentru genul „spectacolului total", în care regizorul semnează atât dramaturgia și regia, cât și scenografia (adesea chiar design-ul costumelor).

Un caz exemplar este cel al pictorului și sculptorului João Brites, cofondator și director al colectivului O Bando (creat în 1974). L-am putea caracteriza drept un regizor-scenograf interesat de texte non-narative și de prezența actorului cu rol de obiect scenografic. Limbajul său a fost influențat de cercetările personale în zona patrimoniului etno-cultural portughez (actulizarea legendelor ancestrale, utilizarea obiectelor și a instrumentelor tradiționale), care l-au dus către valorizarea unui imaginar scenic erudit și popular. Procesul său de creație este marcat de lucrul cu spațiul, pe care nu îl consideră un loc al acțiunii și al poveștii, ci un spațiu fizic și topografic ce devine limita în măsură să determine, prin reacție, jocul interpreților. Limbajul său, deliberat mai mult mecanic decât tehnologic, este o referință, în teatrul nerealist, pentru generațiile de scenografi și de actori pe care i-a format în mod direct sau indirect. (Teatro da Garagem, Projecto Teatral, Olho, Teatro do Vestido etc.).

De câțiva ani, João Brites și teatrul său semiologic, caracterizat prin omniprezentele mașinării de scenă și prin figurile denaturalizate, grotești și expresioniste, sunt victimele unor grave probleme economice în urma instalării grupului în afara Lisabonei, în orașul Palmela, acolo unde echipa încearcă să înrădăcineze un proiect de teatru comunitar care – păstrând proporțiile – ne duce cu gândul la utopia simbolistă a Teatrului din Bussang al lui Maurice Pottecher, creat în Vosgi, în 1890.

Uneori, dimpotrivă, regizorii al căror limbaj este foarte „politizat“ dovedesc apetență pentru scena degajată de decor, căutând, în interiorul teatrului lor, totuși logocentric, spațiul vid al unui teatru sărac recentrat asupra personalității actorului și a textului, text pe care regia îl oferă mai degrabă lecturii decât îl pune în scenă. Această „renunțare“ a regizorilor, cu ani în urmă dictatori ai scenei, definește, de altfel, nu numai limbajul regizorilor „politizați“ (João Mota, Jorge Silva Melo, Luis



Scenă din *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* de António José da Silva, regia Nuno Carinhas, (Teatrul Național „São João“, Porto).

Miguel Cintra, Joaquim Benite, Fernanda Lapa etc.), dar, în general, limbajul „în criză“ al creatorilor aparținând generației celor care au dat o identitate teatrului portughez după 25 aprilie 1974.

Ce înseamnă Noul Teatru în Portugalia?

Ceea ce pare constitutiv limbajului noilor generații este ideea că regia are tendința de a se confunda cu scenografia... Vreau să spun că, urmare a presiunii economice și, în același timp, a unei organizări a învățământului superior, care nu face întotdeauna distincția formală între specializări, regia tinde să se elibereze de scenografie și caută să se concentreze tot mai mult asupra actorului, purtător al unui cuvânt ezitant, dar considerat ca centru al spațiului, într-o măsură pe care nici Adolphe Appia (referință inconștientă mai importantă chiar decât Gordon Craig, care a traversat, întinerit, anii șaizeci–nouăzeci) nu și-ar fi imaginat-o.

Departajările convenționale între sarcinile regizorului și cele ale scenografului/costumier au tendința să se estompeze, în așa fel încât însăși noțiunea de regie, care încorporează – conceptual și tehnic – avatarurile scenografiei tradiționale, este supus redefinirii.

Scenografia-ambient

Scenografia, mai ales pentru creatorii obligați la un exercițiu itinerant al profesiei lor și supuși unor contingențe economice dure (privind locul de repetiții și reprezentații) devine tot mai mult sinonimă cu *spațiul*, *cadrul*, *ambientul*. Aceasta se reflectă și în preferința actuală pentru expresia „spațiu scenic“ care o înlocuiește pe aceea de „scenografie“ (exemplu: Visões Úteis din Porto); sau pentru mențiunea „realizarea plastică a spectacolului“ folosită în locul „decorului“. Ele sunt mai aproape de ideea de „compoziție scenografică“ sau de „instalație“, foarte populară în rândul noilor generații, mai puternic stimulate de o mobilitate constantă și de adaptarea la spațiile de ocazie, fie ele alternative sau convenționale!

Flexibilitatea, epurarea, funcționalitatea, sinteza și lejeritatea sunt, după părerea mea, trăsăturile distinctive ale acestei „scenografii-nonscenografii“, care, în cazul cel mai fericit, plonjează în abstracție și polisemie, și care, cel mai adesea, nu ezită să promoveze urâtul, inconfortul, sărăcia și ruina. De altfel, este foarte greu de deosebit între ceea ce se datorează unei reale lipse de mijloace și „sărăcia“ aleasă ca model sau ca stil ideo-programatic (cazul companiei *Artistas Unidos)*.

Subiectivitatea câștigă, în sfârșit, spațiul scenografic contemporan, dând loc unei receptări „implicate“, complice, pe care noii creatori o cer din partea foarte tinerilor lor spectatori, transformați, astfel, în coparticipanți activi la crearea spectacolului.

Scenografi-autori-regizori-performeri

Una dintre consecințele cele mai interesante ale fuziunii regizorului și scenografului este apariția unei noi clase, cea a scenografilor-regizori-performeri, aflați în căutarea hotărâtă a consolidării autorității totale a spectacolului prin intermediul unui limbaj mixt, numit în general „*performance*-instalație“ (sau *perfinst*, după expresia unui autor-performer de referință, Luis Castro).

Două importante tinere personalități în acest domeniu sunt Patricia Portela (născută la Lisabona, în 1974) și André Murraças (născut la Lisabona, în 1976).

Ambii scenografi, aparținând unei noi generații cosmopolite, au primit aceeași formație de bază la Școala Superioară de Teatru și de Cinema din Lisabona (în 1995 și, respectiv, 1998). După specializări în străinătate ca bursieri, au primit, de la sfârșitul anilor '90, o destul de solidă reputație de „autori" (cu texte publicate, expoziții, realizări video, mizanscene etc.) și ca interpreți-*performeri*, fiecare în parte încercând dificila stabilizare a unui grup personal de creație.

Noua scriitură dramatică

Dramaturgia este unul dintre teritoriile în care modificările înregistrate în ultimul deceniu de către scena portugheză s-au făcut simțite în modul cel mai profund și mai vizibil.

Conștientizarea de către dramaturgi a complexității fenomenului scenic și câștigarea unei intimități cu scena au avut ca rezultat refuzul simplificărilor dramaturgiei convenționale, înțesate de locuri comune și de stereotipuri. Am asistat la nașterea și dezvoltarea diferitelor generații de scriitori de teatru. Numărul autoarelor continuă să crească semnificativ, așa încât am putea caracteriza dramaturgia portugheză contemporană drept un sector care – după exemplul regiei și al scenografiei – se feminizează și întinerește.

Dramaturgii portughezi devin apropiați ai creatorilor de teatru – fiind adesea ei înșiși creatori de teatru, actori, regizori sau scenografi. Autorii lucrează de cele mai multe ori direct cu grupurile sau companiile, așa încât dramaturgia portugheză regăsește o anumită prospețime și câștigă o independență nouă în raport cu literatura.

Această pierdere în raport cu „literarul" nu se dovedește, totuși, pacifică. Noi probleme apar, care produc destul zgomot pe scena portugheză contemporană.

Una dintre aceste probleme o reprezintă emergența unui limbaj de mâna a treia, nici lusitan, nici englez, nici francez sau altminteri – o limbă artificială, puțin elaborată și puțin cultivată, un soi de secreție produsă prin multiplicarea traducerilor mediocre (să nu uităm că, în ciuda unei puternice prezențe a textelor portugheze contemporane pe scena autohtonă, un important procentaj este dat de textele străine). Influența nefastă a traducerilor proaste se face simțită și în cele mai noi scrieri ale celor mai tineri dramaturgi.

O altă problemă se naște dintr-o confuzie bine ancorată pe scena europeană, ce își are cu siguranță originea în lupta pentru democratizarea ierarhiilor convenționale ale teatrului. O „democratizare" destul de criticabilă, după părerea mea, atunci când face atingere drepturilor de autor sau identității dramaturgiilor individuale și naționale.

Este vorba despre fuziunea – sau confuzia – între adaptare și rescriere și intruziunea în creația unui autor (chiar și o importantă companie ca *Artistas Unidos,* a actorului și regizorului Jorge Silva Melo, este în mod programatic adepta „adaptării"). Acest exercițiu utilizează toate metodele „contaminării" artistice dezvoltate începând cu secolul al XIX-lea (montajul, colajul, citatul și autocitatul etc.). Rezultatul îl reprezintă, însă, de cele mai multe ori, „materiale scenice" elaborate fără nici o grijă pentru *copyright* sau pentru proprietatea intelectuală.

Această confuzie este nu doar răspândită, ci și foarte prizată, provocând polemici care devin adesea politico-demagogice – proprietatea, mijloacele de producție, tinerii, Brecht etc. Ea are loc în același timp cu treptata conștientizare a procesului de creație, în cadrul instituțiilor publice – școli de teatru sau teatre naționale – ca și în oficinele de scriitură–dramaturgie–interpretare răspândite în toată țara, cea mai mare parte cu scopuri pur lucrative, provocând apariția unui val de „scriitorași“ care invadează scena teatrală și editurile, nu ca o moștenire organică a „crizei formei dramatice“, ci, adesea, ca o arogantă impunere a lui „scapă cine poate“, consecințele negative făcându-se simțite într-o criză reală a limbii înseși.

Totuși, „textul“, amputat, refăcut, transformat sau deviat, continuă să fie un garant pentru validarea creației teatrale contemporane din Portugalia. „Piesa“ și personajul au dat loc „atmosferei“ textuale, create într-un proces de improvizație performativă, plecând de la texte contemporane sau de la autori clasici (greci, ruși etc.) – cu o preferință foarte curioasă, în acest moment, pentru Cehov.

Chestiunea „politicului“

Noțiunile de „autor“, „proces de scriitură“, legate în diferite moduri de căutarea „esteticilor radicale“ și de revendicarea diferenței minoritare, stau la baza definiției unui nou teatru politic în Portugalia, ale cărui frontiere depășesc politica obișnuită și fac să coincidă biograficul – formula *„personal is political“* pare să fi fost, în sfârșit, asimilată în Portugalia – cu Istoria sau chiar cu un discurs reînnoit de tip *„agit-prop“*.

Exemple răsunătoare de asemenea noi atitudini politice apar în rândul tinerelor grupuri care discută liber chestiuni precum cea a identității sau a libertății de alegere sexuală, mai ales atunci când nu există un director mai vârstnic care să determine opțiunea pentru anumite texte sau teme de dezbatere.

Reflecția asupra condiției negrilor și a emigranților, foarte subtil exersată în teatrul independent și în mod particular de către regizorul lusitano-african Rogério de Carvalho, continuă să fie abordată în spectacole recente. Asociația Culturală a Noilor Artiști Africani a fost formată în 1997, sub direcția actorului Miguel Hurts, urmărind afirmarea unui punct de vedere „african“ și exprimarea unei identități proprii. În Portugalia există deja o a doua generație de actori negri, purtători de dublă naționalitate și integrați adesea cu succes în grupuri și companii stabile.

Forme de multiculturalism și internaționalizare

Unul dintre cele mai speciale proiecte apărute în anii ’90 este teatrul cu vocație itinerantă. În zone rurale s-au instalat grupuri ca Teatro Regional da Serra de Montemuro/ Teatro Profissional no Meio rural (creat în 1990–1993); Campo Benfeito (din Beira Alta), rezultat din fuziunea unui grup de amatori cu Pentabus Theatre din Anglia; Teatro ao Largo (creat în 1994), din Vila Nova de Milfontes, rezultat din asocierea unui antropolog originar din Footsbarn Travelling Theatre, al unei dansatoare născute la Roma și a câtorva actori portughezi, obiectivul lor fiind popularizarea teatrului în satele cele mai izolate din regiunea Alentejo.

Un alt exemplu de multiculturalism în teatrul portughez, de această dată citadin, îl reprezintă compania iberică *Teatro Meridional* (creată în 1992), grup format în urma întâlnirii unor tineri actori din Spania, Italia și Portugalia. Câțiva ani mai târziu, grupul s-a divizat, existând, însă, în prezent un sediu în Spania și altul în Portugalia, condus de actorul Miguel Seabra.

Compania Circolando (creată în 1990, în Porto) este un ansamblu de oameni foarte tineri de diferite formații (gimnaști, universitari, circari etc.), care opun formei complete a dramei teatrale „scena fragmentată“, construcția tablourilor vizuale și poetice, acordându-și lungi răgazuri de creație. Acest grup care circulă între teritoriul național și străinătate profesează utopia unui „public total“ căruia i se cere pur și simplu să contemple.

Încă de la mijlocul anilor '80, Portugalia s-a deschis către problematica teatrului contemporan. Beneficiul schimburilor interculturale s-a făcut simțit în universul creației celor mai tineri artiști și s-a tradus prin influența estetică, exersată fie prin intermediul coproducțiilor realizate în cadrul festivalurilor *(Almada, PONTI, CULTURGEST, CCB* etc.), fie prin rezidențele de formare și creație promovate de festivaluri, de orașele-capitale culturale (europene sau naționale), de Expoziția Internațională din 1998 ori subvenționate direct de către Statul Portughez.

Influențe notabile au exercitat, de pildă, grupul belgian *STAN, Wooster Group* sau, mai recent, compania engleză *Third Angel* etc.

Mobilitatea studenților portughezi, în virtutea unor programe europene precum Erasmus, lasă amprente culturale vizibile în teatrul acestor creatori cosmopoliți. Totuși, participarea grupurilor portugheze în festivaluri străine rămâne puțin semnificativă, dată fiind bariera lingvistică și absența investițiilor de stat.

În schimb, festivalurile sunt numeroase în Portugalia: există aproximativ 40, de importanță diferită, atât în nordul, cât și în sudul țării. Caracterul punctual și sărbătoresc al programării lor permite, în același timp, extinderea și concentrarea publicurilor, ceea ce are ca efect dinamizarea orașului sau a regiunii respective, de unde și suportul municipalităților. Dar aceste evenimente sunt, mai ales, spații de dialog și de întâlnire care favorizează schimburile interculturale și, desigur, supraviețuirea industriei festivalurilor.

De la multiculturalism la transversalitate

Dacă anii '80 și '90 au fost dominați de *multiculturalism*, anii 2000 promovează *transversalitatea estetică*. Conceptul, la modă în educație și științe, a intrat în lexicul subvențiilor de Stat și destul de multe grupuri se afirmă pe acest teritoriu hibrid, dând naștere unor proiecte pluridisciplinare, cum este cazul teatrului „de frontieră“ (Visões Úteis din Porto, Teatro do Vestido din Lisabona), al teatrului-circ-muzică-dans-marionete (Circolando din Porto), al teatrului de stradă, al teatrului de forme animate, al teatrului-video-*performance*-improvizație etc. Tot acestui concept de transversalitate – care, în câmpul artelor produce multe neînțelegeri – îi datorăm creația noilor „structuri polivalente de producție“, care încearcă să se instaleze fie în afara centrelor urbane (de exemplu, *Transforma),* fie chiar în Lisabona (*Os Dias da Água* de Lucia Sigalho, *Karnart* de Luis Castro etc.) și devin centre de producție sau centre-gazdă, interlocutori, la rândul lor, ai noilor generații.

Rolul activ al spectatorului

Toate aceste modalități de producție-creație au avut consecințe asupra raportului scenă–sală și asupra statutului spectatorului. Două categorii de spectatori sunt, după părerea mea, moșteniri ale conceptului de *performance* din anii '60–'70:

1. Spectatorul-*performer*, care se regăsește împreună cu actorul, în spații ale intimității – de exemplu, într-un hotel (Lúcia Sigalho) sau un bordel (Monica Calle), fiind chemat la complicitate, la „comuniune“ (de pildă, în spectacolul Lúciei Sigalho, *Seres Solitários/ Ființe solitare*, 1999, unui receptor unic îi este destinat solo-ul executat de un actor, timp de trei zile la rând; în *Trei surori: și ce importanță are?* de Monica Calle, textul lui Cehov circula printre spectatorii invitați să citească replicile personajelor din actul IV).
2. Spectatorul-*autor:* textul va fi construit pornind de la mărturiile anonimilor invitați să intre în teatru și să înregistreze poveștile lor de viață (de

exemplu, spectacolul Lúciei Sigalho, *Realidade Real/ Realitate reală*, 1998 ; în spectacolul *Onde É que Eles Esconderam as Respostas?/ Unde au ascuns răspunsurile?*, 2003, coproducție *lusitano*-britanică, o procedură similară era aplicată istoriilor urbane fantastice).

Concluzie deschisă

La sfârșit, aș vrea să formulez un diagnostic provizoriu în ceea ce privește căile tatonate, urmate de noul teatru portughez. Limbajele celor mai tinere grupuri, marcate de afimarea apartenenței la contemporaneitate, se află încă – după convingerea mea – în plină construcție, pe baze mai nesigure ca niciodată. Nici virtuozi, nici specialiști, tinerii creatori portughezi vor să fie recunoscuți pentru simplul fapt că există. Dar, la fel ca artiștii consacrați, ei urmează să învețe foarte devreme subterfugiile și discursurile ambigue ale supraviețuirii.

---

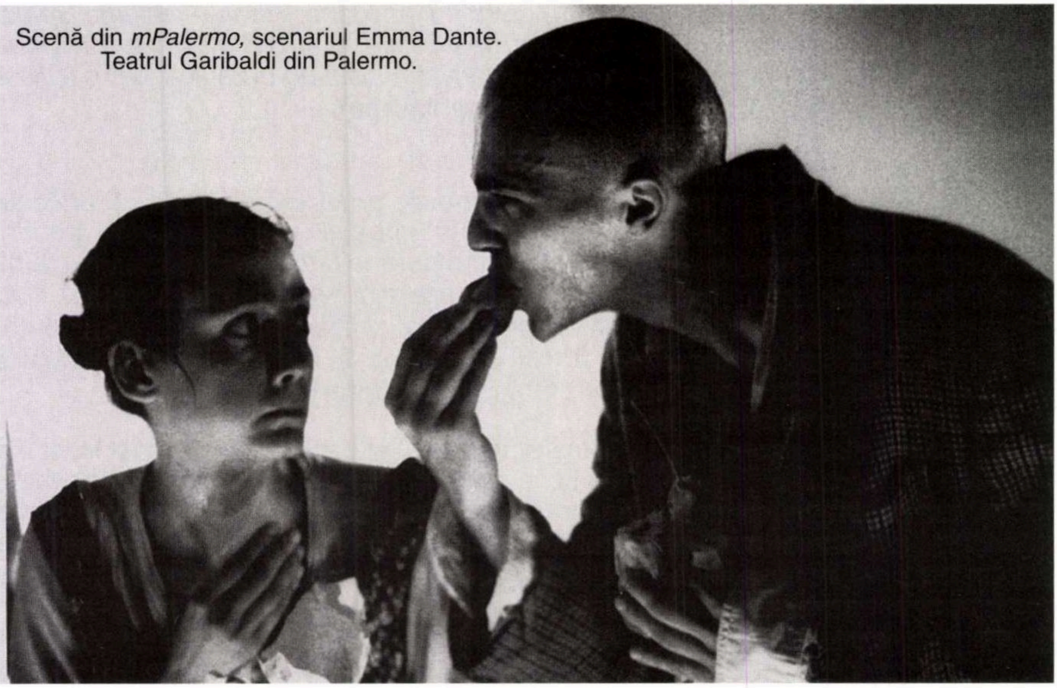
*__Eugénia Vasques__ este critic, analist de teatru și cercetător-specialist în istoria teatrului portughez din secolul XX; a scris studii pe teme ca rolul femeilor în teatru, frontierele travestiului în munca actorului. Este, de asemenea, doctor în litere (University of California, Santa Barbara, Universidade Nova din Lisabona). Între 1986–1987 a fost profesoară la Școala Superioară de Teatru și Cinema din Lisabona.

Traducere de Andreea DUMITRU
din *Études théâtrales* nr. 27, 2003

Oana BORȘ

Porto, un oraș care celebrează Crăciunul prin Teatru

„Teatrul portughez nu se înțelege încă pe sine însuși" spunea Ricardo Pais, directorul Teatrului Național „São João" din Porto. Și totuși, chiar dacă mai poartă, fie și cosmetizată, cicatricea anilor de dictatură, chiar dacă încă mai subscrie crezului artistic un militantism asumat, luptând de pe baricade estetice pentru o societate care să respire un aer european, viața teatrală portugheză pare extrem de dinamică. Mișcarea grupurilor mici de creatori este intensă și vie. Se face teatru în garaje, în săli mici, în baruri, sau în teatre-gazdă. Se experimentează diverse formule de structuri organizatorice. Și pentru că experiența Teatrului Național din Lisabona, un teatru de repertoriu, cu trupă fixă, pare una ratată, pentru o parte a comentatorilor vieții artistice portugheze, s-a optat, în cazul Teatrul Național São João din Porto, la formula unei instituții de proiecte, cu o largă deschidere către Europa. În același timp, literatura dramatică își reclamă identitatea și devine oglinda războiului, cu sechelele unei mentalități arhaice, care încă domină viața portughezului obișnuit. Și astfel, în spatele unei aparente seninătăți tipic portugheze, este de admirat determinarea cu care creatorii și toți cei implicați, într-o formă sau alta, în viața teatrală își urmăresc țelurile.



Scenă din *mPalermo,* scenariul Emma Dante. Teatrul Garibaldi din Palermo.

Acest prim contact cu realitatea teatrului portughez mi-a fost prilejuit de Seminarul Internațional pentru Tineri Critici (la care am participat la recomandarea Biroului Secției Române a AICT), seminar ce a avut loc la Porto. Conform tipicului, întâlnirile de acest fel au loc în timpul desfășurării unui festival, care devine, astfel, bază de discuție pentru tinerii veniți din diferite colțuri ale lumii, cu propriile experiențe de teatru, de lucru, cu mentalitatea specifică dar și cu deschiderea către noi experiențe de teatru.

Gazdă anul acesta: Festivalul PoNTI '04, un festival bienal organizat de către Teatrul Național „São João", a cărui primă ediție a avut loc în 1997. Este o formă de celebrare și prin teatru a sărbătorilor de Crăciun, ne-a mărturisit directorul executiv José Luís Ferreira, sărbătoare extrem de importantă pentru portughezi. Acest lucru era vizibil peste tot, căci Porto părea un oraș ce dorește să-și trăiască timpul mai repede. Pe 12 noiembrie, vitrinele și străzile erau deja împodobite cu ornamente specifice unor sărbători ce își intrau, firesc, în drept abia peste o lună. Dincolo, însă, de caracterul festiv, PoNTI este un festival prin care se urmărește apropierea de teatrul european. Având ca bază activitatea Teatrului National São João – care presupune, de-a lungul anului, colaborări cu regizori importanți, proiecte internaționale, precum și alte schimburi culturale, ateliere, programe pentru tinerii regizori – festivalul nu face decât să consolideze această legătură. În 2000, Porto a fost Capitala Culturală a Europei, de aceea PoNTI 2000 s-a desfășurat din februarie până în decembrie, iar anul acesta, sub cupola lui a avut loc, de fapt, cea de-a XIII-a ediție a Festivalului Uniunii Teatrelor Europene. Și dacă deschiderea occidentală a PoNTI pare un țel nu numai urmărit dar și îndeplinit, Festivalul UTE, așa cum ne-a fost prezentat de către Eli Malca (membru activ în conducerea Uniunii), pare un festival de „castă". Uniunea Teatrelor Europene a fost înființată în 1990 cu sprijinul lui Jack Lang și îmbrățișând viziunea lui Strehler de a realiza o „Europă a artei" . Are în componență teatre din diferite țări europene și, în program, „dezvoltarea unor acțiuni culturale comune", una dintre acestea fiind și festivalul organizat, pe rând, de către unul dintre teatrele membre. Așa cum spunea Eli Malca, Festivalul Teatrelor Europene nu se dorește a fi un festival de regizor, ci un festival „de trupă". Nu se sunt interesați de itinerarea celor mai bune spectacole din Europa, ci doar de cele ale teatrelor componente. Senzația fiind astfel că, plecând de la instituție către valoare, ceva se poate pierde pe drum. Sigur că în circuit sunt teatre importante, de renume. Însă girul unor instituții de prestigiu poate fi o condiție nesară dar, în nici un caz, suficientă pentru a consemna valoarea. Iar acest gând mi-a fost confirmat și de valoarea scăzută a spectacolele desfășurate în primele cinci zile.

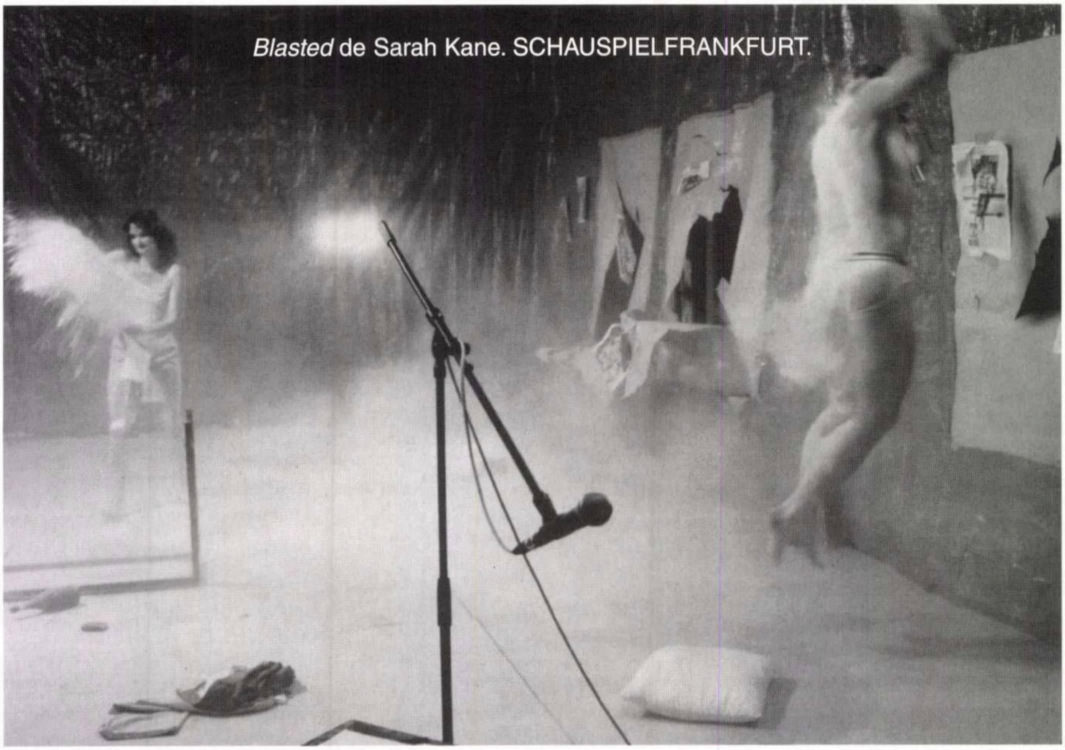
Deschiderea a fost făcută de către *Figurantes*, spectacol al Teatrului Național São João din Porto, regizat de către Ricardo Pais, directorul teatrului și al festivalului. Pentru Jacinto Lucas Pires, unul dintre tinerii dramaturgi portughezi de succes, crearea acestui text a reprezentat un *working-progress*. De-a lungul repetițiilor, pentru o distribuție aleasă împreună cu regizorul, a scris uzând de formula teatrului absurd o piesă-metaforă despre alienarea din societatea contemporană. Trimitere pe care fiecare în parte am suprapus-o experienței de viață trăite, dar care reprezintă, în esență, o altă imagine a atitudinii militante a artiștilor portughezi.

Așa cum angajată este și arta Paulei Rego, pictoriță celebră a cărei operă poate fi considerată o frescă a universului feminin. Un pod în timp, de la seninătatea unui univers al copilăriei înconjurat de lumea fantastică, hiperdimensionată, a poveștilor, la contorsionarea interioară la care obligă maturizarea. Mai ales într-o lume unde violența asupra femeii, interzicerea avortului, sclavia psihologică la care este supusă sunt încă prezente, într-o societate în care legile ancestrale ale superiorității masculine nu sunt anihilate de timpul istoric în care se trăiește. Arta pictoriței a constituit un moment de inspirație pentru un sensibil și emoționant spectacol de dans, realizat de coregrafa Joana Providência (spectacol prezentat în afara Festivalului UTE), o montare ce dă, și pe această cale, împlinirea operei pictoriței.

În colaborare cu Teatro de Formas Animadas de Vila Do Conde, Teatrul Național São João a prezentat în festival și un spectacol ce apelează la o tehnică de animație de mare răspândire în secolele trecute dar foarte puțin utilizată acum: teatrul de hârtie. Într-o aripă a foaierului în stil baroc, cu stucaturi și catifele, o miniatură a fațadei Teatrului São João a fost scena micilor figurine. *Anfitrião,* text al clasicului literaturii portugheze António José da Silva, contemporan, de altfel, cu epoca de glorie a teatrului de hârtie, și care, inițial, a fost scris pentru a se juca de către teatrul de păpuși, a fost scenariul experienței primului teatru de hârtie din Portugalia de astăzi. O muncă ce s-a întins pe aproape doi ani. S-a îmbunătățit tehnica de execuție, de mânuire, păpușile au fost construite din materiale mai rezistente, viteza de apariție s-a mărit, mișcarea lor fiind o glisare pe orizontală. Existența a patru planuri a dat perspectivă întregului, de admirat fiind performanța în mânuire dar și în interpretare la care au ajuns cei trei artiști, performanță ce a apropiat spectacolul lor de filmul de animație, evident, în limitele posibilităților reale al mânuirii figurinelor.

Producțiile prezentate de către Teatro Garibaldi din Palermo și SchauspielFrankfurt am putea spune că au fost „spectacole de regizor". Și dacă italianca Emma Dante face parte din categoria directorilor de scenă care merg la rădăcinile artei teatrale, Armin Petras, regizorul teatrului din Frankfurt este înclinat către decriptarea ideatică.

Menajeria de sticlă de Tennessee Williams. SCHAUSPIELFRANKFURT.



Blasted de Sarah Kane. SCHAUSPIELFRANKFURT.

Tehnica de lucru a Emmei Dante nu este una novatoare. Ea jonglează cu structuri tonale, cu structuri dihotomice, alternează cumulul de energie cu descărcarea energetică, staticul cu dinamicul, zgomotul cu tăcerea, pe care le introduce într-o ecuația estetică. *mPalermo* este una reușită. Pe o scenă goală, cei cinci protagoniști redau viața unui oraș, atmosfera lui, exprimată printr-o gamă largă de sentimente umane, la cotele incendiare ale temperamentului Italiei de Sud. Regizoarea merge pe opoziție și în exprimarea stărilor ce construiesc povestea. Bucuria i se opune tristeții; lăcomia, parcimoniei; libertatea poate fi îngrădită de conștientizarea normelor la care ne supunem ca membri ai societății. Mecanismul acestei alternanțe este același: o cumulare treptată a unei stări, pentru ca un accident să producă momentul de ruptură și să inducă protagoniștilor starea antagonică. Se reușește astfel o mică broderie, în care Palermo se transformă într-o *anima mundi,* grație și calității actorilor. Ceea ce strică, însă, într-o oarecare măsură, întregul este faptul că spectrul energetic al spectacolului este realizat ca un tablou degasian, fără început și sfârșit, gradarea energiei fiind totuși o necesitate într-un spectacol de teatru.

În aceeași tehnică de lucru este realizat și *La Scimia*, un spectacol, de data aceasta, bazat pe un text al scriitorului Tommaso Landolfi, text ce pune problema autenticei sacralității într-o lume care prin civilizație și-a pierdut reperele. Paradoxul: creștinismul a impus ideea de progres, ceea ce a dus la anularea esenței sale este, deci, motivul de meditație artistică și al Emmei Dante. Numai că transfigurarea scenică a acestui silogism este una absolut nereușită, atingând limitele penibilului. Într-o biserică în care păcatul este prezent în spatele pioșeniei enoriașilor în falsa cuvioșenie a preotului pătrunde La Scimia (maimuța) care devine simbol nud (și la propriu și la figurat) al nepervertirii societății arhaice și care începe să descopere acel spațiu cu încărcătură specifică. Volutele coregrafice ale protagonistului erau de admirat, așa cum de admirat era expresivitatea corporală și performanța acrobatică, dar demersul estetic a fost unul de suprafață.

O interesantă asociere de piese se anunța să fie *Menajeria de sticlă* de T. Williams și textul lui Sarah Kane, *Blasted* prezentate într-un spectacolul-coupè, de către SchauspielFrankfurt. Așteptând cu nerăbdare demonstrația estetică a regizorului Armin Petras, care bănuiam că se îndreaptă către decriptarea unui element de legătură care să susțină organic această alăturare, am avut sentimentul în final că în binomul prezentat cele două părți pot fi oricând înlocuite cu orice text în care se vorbește despre drama lipsei de identitate într-un grup social, fie că el se numește familie, fie că nu. Chiar dacă regizorul păstrează un stil unitar, chiar dacă fiecare parte reprezintă interpretări posibile ale pieselor. Detașarea, ca modalitate de transfigurare scenică și ironia ca stare generală sunt caracteristicile comune. Astfel, prin distanțare, dramele sunt doar enunțate, iar tensiunea este aproape estompată. Și dacă în *Menajeria de sticlă* nu se operează schimbări grave în structura dramatică, agresivitatea extremă a textului lui Sarah Kane este însă anulată ca impact emoțional, fiind doar expusă conceptual. Căci transpunerea scenică a piesei *Blasted* prinde forma unui *talk-show,* în care protagoniștii sunt, pe rând, propriii observatori și comentatori ai faptelor ce le vor distruge viața.

În programul festivalului PoNTI '04, festival care se încheia pe 4 decembrie, mai urmau *Iliada*, în regia lui Anatoli Vassiliev, spectacolul Teatrului Lliure din Barcelona, *Santa Joana dels Escorxados*, spectacolele artiștilor români Silviu Purcărete (*Cumnata lui Pantagruel*) și Alexandru Tocilescu (*Oblomov*), spectacolul Teatrului Katona din Budapesta, cu *Tartuffe* (regia Gábor Zsámbéki).

INTERVIURI

Cu Alexandru Colpacci despre teatru și despre viața noastră

După trei–patru ani, sau poate mai mulți, Sandu-(Pussi) Colpacci revine, pentru o colaborare, la Oradea. Dar nu la trupa română, cum s-ar putea crede și cum mi s-ar părea normal, ci la Trupa Szigligeti. Bine și așa…

Invitat de actorul Meleg Vilmos, directorul artistic al trupei maghiare, Colpacci a pus în scenă o piesă nouă, o premieră pe țară: *Antigona din New-York* de Janus Glowacki. Un polonez, adică. El a adus piesa, el a comandat traducerea. Încep prin a-l întreba:

Rep.: *Ai o slăbiciune pentru polonezi, tu, ca polonez, nu? Pe Mrožek l-ai montat de vreo trei ori…*

Al.C.: Adevărat. Ca polonez, aici? Poate. Raportul meu cu această cultură e totuși mult mai dificil de explicat. Fiindcă de când mă știu am gândit, acționat și visat în limba română. Limba polonă este, cum să-ți spun… grădina mea intimă… Chiar dacă primele cântece de leagăn sau cele de Crăciun erau cântate într-o altă limbă decât cea a vecinilor din imobil, eu nu am avut niciodată impresia că limba română e o limbă străină, după cum, din anii cei mai fragezi am avut acces (datorită mamei mele și, în special, bunicii Sabina) la poemele lui Mickiewicz, *Pan Tadeusz* mai ales, din care recitam ori de câte ori se ivea ocazia… Mama, care era pictoriță, avea un stil bizar de a zugrăvi personajele ei inconfortabile. Mai târziu, când am avut ocazia să privesc tablourile lui Witkiewicz, asemănarea stilistică m-a șocat profund… Același Witkiewicz, care după cum știi, a fost unul dintre avangardiștii secolului XX în teatru… E vorba numai de o coincidență? Greu de răspuns.

Dacă însă vorbim despre teatru, sunt sigur că alta mi-ar fi fost profesia dacă nu m-aș fi întâlnit foarte devreme cu operele lui Caragiale, Eminescu, Călinescu, Bacovia și atâția alții…

Chiar și acum , când mi se întâmplă să încurc pașapoartele, îmi spun că dramaturgia poloneză e foarte interesantă și, după părerea mea, în România ușor de înțeles. Mă rog, cât poate fi ușor de înțeles o dramaturgie complexă precum cea poloneză… E firesc, deci, ca textele poloneze, o dată cunoscute (din păcate prea puțin traduse, însă ăsta e un alt subiect), acest tip de literatură e o tentație pentru regizori, cât și pentru actori…

Rep.: *Ai dreptate, recunosc. Și mai trebuie să recunosc, ai semnat câteva spectacole extraordinare, premiate, lăudate, aplaudate:* Emigranții, Tango *(tot cu trupa maghiară, acesta din urmă),* Abatorul. *Au jucat în spectacolele trupei românești Mircea Constantinescu, regretatul Radu Vaida, Ion Abrudan, Mariana Presecan, Daniel Vulcu și alții.*

Au fost nu buni, ci foarte buni toți… Chiar aș dori să vorbim puțin despre actori. Am văzut, în timp, cum lucrezi tu actorii… știi cum să-i iei, aparent ușor, nu-i stresezi, ca alții, afișezi o anume lejeritate, în fond, ești exigent, nu lași să-ți scape nimic. Nu le permiți să improvizeze, îți urmărești consecvent ideile cu care pleci la drum, *lăsându-le totuși o portiță deschisă pentru propriile lor idei și fantezii, dar numai dacă ele nu se abat de la linia personajului, așa cum l-ai gândit tu. Acum, să nu mă iei peste picior și să spui că uite ce bine știe ea, mai bine ca mine, de răspunde în locul meu...*

Al.C.: E firesc să știi, de vreme ce m-ai urmărit, spre cu atenție, mai bine de zece ani... Nu uit că ai participat activ la mai toate aventurile teatrale orădene din anii aceia. Dacă despre caietele-program ale noastre se vorbea adesea era numai datorită minuțioasei tale pasiuni care te situa în mijlocul actului de creație. Mă și mir că nu te-am luat asistent de regie, nu? Cred că ne-am fi înțeles foarte bine...

Rep.: *Ei bine, nu cred, regia e o altă meserie, n-am pretenția că ți-aș fi putut fi de mare folos...*

Al.C.: Poate e așa cum spui, dar ai observat, probabil, că actorii distribuiți de mine gândeau ca mine sau apropiat de mine... așa încât ne înțelegem de multe ori din priviri, din gesturi scurte sau folosind cuvinte-cod, vorbirea codificată nefiind invenția mea, ea există în orice breaslă de când lumea... Mă încăpățânez și astăzi să-mi închipui că atunci când actorul, regizorul, au curajul să se pună în primejdie tocmai pentru a împărtăși idei, atunci și publicul va împărți cu noi această curiozitate și va dori să afle ceva nou împreună cu noi.

Rep.: *Aș vrea să ne întoarcem, puțin înapoi, la anul 1970: pe 19 decembrie, a avut loc, la Oradea, premiera debutantului în regie, a tânărului absolvent Alexandru Colpacci – clasa Ion Olteanu, cu piesa lui Brecht* Dispariția lui Galy-Gay. *În cei zece ani, aproape unsprezece, cât ai stat la Oradea, ai montat o serie de spectacole de mare succes, marcând reintrarea teatrului românesc de la Oradea în rândul teatrelor importante din România, după o perioadă de oarecare, să-i spun, adormire, ce mai, o pauză, nu?...*

Voi proceda ca Pristanda, le voi enumera, pe rând: Omul care... *de Horia Lovinescu,* Pescărușul *de Cehov,* Regele gol *de E. Șvarț,* Acești îngeri triști *de D.R. Popescu,* A șasea putere *de Vincenzio di Mattia,* Ploșnița *de Maiakovski,* Poveste de iarnă *de Shakespeare,* Balconul *de D.R. Popescu,* Tangou *de Mrožek,* Spre stele *de Leonid Andreev,* Hotărârea *de Mircea Bradu,* Emigranții *de Mrožek,* Astă-seară se improvizează *de L. Pirandello,* Inima *de Mircea Bradu,* O scrisoare pierdută *de I.L. Caragiale,* Diogene câinele *de D. Solomon,* Țarul Ivan își schimbă meseria *de M. Bulgakov.*

Iată, în zece ani și jumătate, sunt optsprezece spectacole. Sunt puține, nici două pe stagiune, nu?, dar, cu câteva mici excepții (mă refer aici la spectacolele care nu ți-au ieșit așa cum ți-ai fi dorit) sunt destule? Cine știe? Dacă ne gândim însă că cele mai multe au fost adevărate sărbători, evenimente ale orașului, naționale chiar, a fost bine. Despre câteva se fac referiri și astăzi, în cărțile de teatru sau la cursurile de artă teatrală din București și din țară...

Al.C.: Da? Cum ar fi?

Rep.: *Cum ar fi* Emigranții *sau* Astă-seară se improvizează *– două evenimente certe ale teatrului românesc. Îți aduci aminte ce săli am făcut la București în turneu, ce ecouri extraordinare au urmat, câte aplauze, cronici bune, câtă bucurie, ce satisfacții am trăit!*

Al.C.: E adevărat, dar tu îmi spuneai odată că ți-au rămas la suflet și altele... Mi-ar fi plăcut tare mult dacă, de pildă, *Țarul Ivan...* ar fi depășit granița județului...

Rep.: *Desiguuuuuuur, și n-o spun numai eu. Mă gândesc acum la cele două spectacole derepopesciene:* Îngerii triști *și* Balconul. *Intraseși deja în grațiile, ca să zic așa, celebrului nostru critic teatral, Valentin Silvestru – al cărui cuvânt atârna* *greu în balanță – și el, se știe, ținea mult la DeRe, dar spectacolele tale i-au mers la inimă și…*

Al.C.: Și, acum îmi dau seama, ce bine știa și el să ascundă în cronicile lui „bombele“ pe care le trimiteam noi, subtil, dar destul de limpede pentru cine voia să le VADĂ, în spectacolele noastre.

Rep.: *Ne ascundeam uneori în spatele unor citate din Ceaușescu, de prin discursurile lui, în care, vezi Doamne, el ne îndemna să fim critici și autocritici. Altfel, multe deranjau cenzura locală și națională, atât din textele lui D.R. Popescu (dar nu îndrăznea să-l dea „subversiv“ pe președintele Uniunii Scriitorilor și membru al Marii Adunări Naționale), cât și, mai ales, modul cum unii regizori interpretau scenic aceste texte, făcându-le nu de puține ori incendiare.*

Dar mă mai gândesc și la Spre stele, *un spectacol foarte frumos, emoționant, rotund, armonios, în care actorii se simțeau bine, iar muzica (Florian Chelu, tânăr, înalt, slab, cu plete, având ceva de Christ, cânta undeva sus, pe acoperișul decorului) mărea emoția declanșată de rafinamentul cu care era gândită fiecare scenă…*

Al.C.: Din păcate, spectacolul a avut ghinion, îți amintești? A ieșit în premieră în seara cutremurului din martie '77 și n-a mai fost văzut cum trebuie, cu toată nebunia de după, până în iunie, iar toamna, la reluare nu mai știu ce s-a întâmplat…

Rep.: *Ei, nu mai știi… Știi foarte bine, spectacolele în reluare au uneori un destin aparte. Dar atunci, după nenorocirea aceea, nu-i mai ardea nimănui de spectacole, lumea era profund marcată…*

Să revenim la plecarea ta… definitivă, la fuga ta din România comunistă. Îmi amintesc, ai pus în scenă, cu regretatul scenograf Dan Jitianu, Țarul Ivan *a lui Bulgakov. Piesa acestui atât de controversat scriitor rus, interzis și pus la index, dar cvasinecunoscut la noi, cel puțin ca dramaturg, ți-a permis ție, regizor, să comunici o mulțime de lucruri despre SISTEMUL torționar sovietic, într-un mod subtil. Cele două planuri – unul ireal, altul de o actualitate foarte… apropiată nouă, tuturor – se întrepătrundeau ingenios, dar și periculos… În spectacol juca și Liviu Rozorea care a plecat la scurtă vreme în Germania, definitiv. Apoi ai plecat tu și n-ai mai venit și spectacolul a devenit el însuși unul disident. Păcat. A fost foarte frumos și bogat în nuanțe de tot felul. Tomiță era și țarul și administratorul de bloc. A fost colosal, publicul râdea mânzește la mulțimea de aluzii de tot felul. De altfel, actorii jucau cu imensă plăcere, ca mai întotdeauna, la tine. Chiar, cum făceai, ce făceai, de-i luai așa cu tine pe actori și te urmau cu dragoste… Care e secretul?*

Al.C.: Nu-i nici un secret. Cred că reușeam să-i conving că discursul nostru e important, sincer, valabil. Altceva ce să fie? Eram o familie, unii actori îmi erau buni prieteni, da, e posibil și în teatru! Mă credeau pe „cuvânt“… Nu voi uita niciodată momentele de tensiune și grație pe care mi le-a oferit marele actor Nicolae Toma, Eugen Harizomenov cu inteligența sa scenică redutabilă, meșteșugul lui Ion Mâinea, pasiunea care a pus-o în joc Eugen Țugulea în neuitatul rol din *Balconul,* entuziasmul de nestăvilit al lui Abrudan, autenticitatea personajelor la Ion Martin, tehnica și disponibilitatea Simonei Constantinescu, vitalitatea Marianei Neagu sau vehemența scenică a lui Jean Săndulescu, finețea lui Radu Vaida, foamea de teatru a lui Mircea Constantinescu…

Rep.: *Da, uite, nu de mult, am citit un interviu pe care i-l ia, într-o carte, Ion Moldovan lui Daniel Vulcu. Și el te enumeră printre cei patru–cinci regizori (pe mâna cărora ar merge cu ochii închiși) cu care a făcut roluri bune în spectacole importante.*

Al.C.: Mă bucură ce-mi spui. Fiindcă lucrul cu Daniel (Oradea, postexil) s-a petrecut la o nouă răscruce a vieții mele. Piesa *Abatorul* (tot Mrožek, firește) trebuia să o pun în scenă în Franța. Era prevăzut un buget important, Mrožek îmi acordase drepturile pentru traducere și spectacol. Din păcate, și cum se întâmplă adesea, proiectul, după luni de zile de pregătire și emoții, a fost în cele din urmă „amânat".

Eu însă doream cu tot dinadinsul să-l realizez. Mircea îmi oferea această oportunitate, însă mă temeam foarte tare că acest formidabil text nu este cel mai potrivit pentru România.

Îți amintești, probabil. Era vorba despre muzică și politică.

Triunghiul artă-politică-erotism. E vorba, cred, despre cea mai witkiewicz-ană piesă a lui Mrožek, un text ușor de comunicat în Franța de atunci, cvasiimposibil în România ante și recent revoluționară. Lucrul cu actorii, nu doar cei francezi, dar și cu cei români, se anunța anevoios. O piesă în care ideile nu trebuie incarnate ci, din contră, abstractizate. În rolul principal, un actor... aș spune Salvador Dali tânăr... nu pictor, ci violonist, nu bărbat, ci un adolescent bătrân... Pe Daniel nu-l cunoșteam.. dar parcă era singurul... Îmi mărturisea că e pentru prima oară când se apropie de un astfel de univers... Efortul său pentru a-și asuma acel rol temerar a fost (nu exagerez!) enorm. Pierduți în discuții și repetiții, uitaserăm amândoi că în teatru un loc întotdeauna inexplicabil îl are talentul. Iar Daniel îl are cu prisosință. Sper să-l folosească mereu la fel cum a făcut-o în *Abatorul.* E un prieten și prietenii între ei nu prea se laudă. Eu însă, iată, o fac.

Rep.: *Aș dori să ne spui ce spectacole ai pus în Franța, unde te-ai stabilit de mulți ani, la Paris și (unde am avut plăcerea să te vizitez și să-ți cunosc noua familie, pe Delia, soția ta, muzician, și pe micuța Eva, o fetiță care acum e deja o domnișoară și care, mai știi, nu voia să vorbească deloc românește, deși înțelegea tot ce spuneam...*

Al.C.: Da, iar în vara aceasta, venind ele în țară, am avut surpriza plăcută, de altfel, să constatăm eu și Delia că, la Sinaia și la București, a vorbit cursiv și mult românește...

Rep.: *Ei, știa ea ce știa... în România se vorbește românește, nu? Mai ales... Să revenim la tine. Ce spectacole ai montat?*

Al.C.: În Franța, la Teatrele Cerisière și De la Clepsydre am pus câteva spectacole *(Căsătoria* lui Gogol, *Caii la fereastră* de Vișniec, *Cenușăreasa* după Charles Perrault, un spectacol pentru adulți, *Terasa* de Jean-Claude Carrièrre). În Germania și Elveția, am pus *Emigranții,* în Martinica o *Antigona.* Am pus și opere, *Agrippina* de Händel, *Diogenes, Bastien și Bastienne* de la Opera din Villebone. În România, după '90, am pus, la București, Brașov, Oradea – cum știi – și la Târgu Mureș, la trupa română și maghiară, *Abatorul* de Mrožek, *Cum vă place, Terasa, Încercarea* de Marivaux, *Pădurea* de Ostrovski, *Iubiri neterminate* de Paul Emond, *La fausse suivante* (Falsa doamnă de companie).

Rep.: *Ai colaborat, la București, cu Teatrul de Comedie și cu Teatrul Bulandra.*

Al.C.: Da. La Comedie, am pus piesa lui Teodor Mazilu, *Sentimental tango* (cu titlul schimbat, din motive de cenzură, al piesei *Proștii sub clar de lună).* O distribuție excepțională: Stela Popescu, Vasilica Tastaman, Silviu Stănculescu. Am mai montat un Dumitru Solomon, o piesă foarte bună, *Arma secretă a lui Arhimede* – cu Ștefan Tapalagă, Silviu Stănculescu, Eugenia Mirea, Aurel Giurumia, Florin Anton, Dumitru Rucăreanu. Vasilica Tastaman tocmai fugise... așa că pe ea n-am putut-o distribui... La Bulandra, din păcate, n-am finalizat *Țarul Ivan.* Motivele sunt multe. Dar ce distribuție de aur făcusem! Ascultă: Victor Rebengiuc, Ștefan Bănică, Tamara Buciuceanu, Virgil Ogășanu, Tora Vasilescu... Uneori, dacă e să nu-ți iasă ceva, nu-ți iese, nu știi?

Rep.: *De fapt, Țarul Ivan ți-a purtat noroc – și la Oradea, nu? Atunci ai plecat și tu în Anglia și de acolo în Franța... Știu că și predai, în Franța...*

Al.C.: Predau actorie la o școală particulară de teatru. În Franța, se pătrunde greu în profesia noastră. E un război dur... Nu lucrezi permanent, ci pe proiecte. Uneori șansa îți surâde, alteori ba...

Rep.: *Ce teatru se mai face azi în Franța? E așa, un fel de întrebare foarte generală...*

Al.C.: Și răspunsul va fi la fel. Se face teatru foarte bun și teatru mediocru, ca peste tot. Lucrează mari regizori, cu vedete, se pun autori importanți (Rabelais, Cehov, Shakespeare, Molière), dar și piesuțe. Se face și teatru bulevardier. Îl poți vedea într-o seară pe Bob Wilson, în alta vezi „teatru fără cuvinte". În general, în Franța, cuvântul e la mare cinste, dar și imaginea. Se caută, ca peste tot, se caută, se inovează și, uneori, nu foarte des, se strecoară și impostura... Actorii însă sunt profesioniști sută la sută, fac orice, dar fac cu maximum de seriozitate și aplicație. Teatrul francez de azi? L-aș numi unul al analizei și al cartezianismului.

Rep.: *În ce sens? Dacă este să ne gândim la celebra sa METODĂ, ar fi două momente: cel al renunțării totale la tot ce e adevăr, și unul pozitiv, anume folosirea, pentru progresul în materie de cunoaștere, a criteriului clarității și distincției de idei?*

Într-un frumos eseu despre Descartes, Constantin Noica observă că „intelectul și voința nu pot fi cauza erorilor noastre", ci doar „proasta întrebuințare a facultăților acestora", Dumnezeu dând oamenilor libertatea de a se folosi cum trebuie de ele.

Dar cel mai important mi se pare că rămâne – ca să nu lăsăm cumva impresia că am fi filosofi – acel limpede „gândesc, deci exist". *Ar fi vorba, prin urmare, de un teatru profund analitic, rațional, nu?*

Al.C.: Da, de pildă, poți vedea un spectacol cu o piesă de Corneille – care ar putea fi destul de plicticoasă, nu? Ei bine, francezii fac spectacole pline de imaginație, fascinante adesea, dar în același timp profund analitice. De altfel, școlarii francezi frecventează teatrul, învățând, la fața locului, ce înseamnă un scriitor clasic, dar și un spectacol teatral. Lor le sunt destinate spectacole, matinee speciale, cu scop educativ cert. În ce privește teatrul așa-zis „din banlieu", poți vedea spectacole care cochetează cu noul, cu modernitatea (ceea ce într-un timp se numea teatru experimental), cu forme teatrale obișnuite – nu demodate, să fim bine înțeleși. E o căutare permanentă, o nevoie teribilă de înnoire.

Rep.: *Știm că primăriile franceze subvenționează spectacole...*

Al.C.: Da, dar nu cu sume prea mari, ci destul de modeste, de moderate, dar o fac. Nici Ministerul nu pune la dispoziție bugete îndestulătoare, așa încât creatorii caută, caută, identifică surse financiare, caută sponsori sau mecenați, cum se numesc ei la noi. Dar nu te speria, nici acolo nu se înghesuie bogații să sprijine teatrul... Actorilor pasionați de profesia lor nu le rămâne decât să joace pe bani puțini și o fac, crede-mă, cu pasiune și dăruire... Pâinea și-o câștigă de multe ori în altă parte. E și unul dintre motivele – vorbesc de bugete! – pentru care teatrele apar și dispar cât ai zice pește. Supraviețuirea e o problemă. Teatrele cu structuri mici, lejere, au șanse mai multe, dar și existența lor depinde de durata proiectelor. Biletele nu sunt prea scumpe, așa încât sălile sunt mereu pline. Publicului francez continuă să-i placă și spectacolele de bulevard, în care strălucesc mari vedete...

Rep.: *Dar și teatrele mignone rezistă, cum e La Huchette.*

Al.C.: Cel în care a debutat Eugène Ionesco, acum o jumătate de secol... cu *Cântăreața cheală...* Și continuă să se joace și azi.

Rep.: *Ce ne poți spune despre artiștii români din Franța? Cu cine dintre românii plecați ai rămas prieten sau măcar în relații bune? De fapt, cu cine te vezi?*

Al.C.: În afară de prietenii de familie, cu regizorul Petrică Ionescu, cu Iulian Negulescu, cu George Banu, cu Paul Salyberger, cu Matei Vișniec și artiștii plastici Doru Covrig, Sorin Haber. Cu Andrei Șerban nu mă văd deloc.

Rep.: *Frecventezi acțiuni ale Ambasadei României la Paris?*

Al.C.: Uneori.

Rep.: *Și nici tu nu te-ai dezis de România. În ultimii ani ai fost mereu invitat să pui în scenă spectacole aici, ba la București, ba la Brașov, ba la Oradea, ba la Târgu-Mureș. Anul acesta ai fost și nominalizat la Gala Uniter. Te felicit. Cum se face că la Oradea nu cu trupa românească ai colaborat, ci cu cea maghiară?*

Al.C.: Explică-ți singură. N-am fost invitat de conducerea Trupei „Iosif Vulcan", ci de Meleg Vilmos, șeful Trupei „Szigligeti". Și am venit.

Rep.: *Ai propus și ai realizat un spectacol – după părerea mea foarte bun, poate puțin prea lung, dar lucrat cu grijă, cu rafinament, și în care actorii, cum am mai spus, au lucrat cu devotament, urmându-te cu vizibil interes profesional, dar și cu imensă prietenie. Cum te-ai înțeles cu ei? Pe Fábián Enikö și pe Acs Tibor îi știi dinainte de plecarea ta, dar și cu ceilalți te-ai înțeles excelent.*

Al.C.: Am venit cu *Antigona la New-York,* o piesă de Janus Glowacki, un scriitor de seamă polonez – nu doar dramaturg (născut la Poznan, în 1938). Patru personaje, toate aproape la fel de importante, o tematică extrem de actuală, dar nu o actualitate forțată, Doamne ferește, ci una care decurge într-un mod firesc din însăși metafora anticei Antigone, devenită aici o femeie portoricană. Lumea este una a întâlnirii indivizilor marginalizați, de la periferia societății, oameni care încearcă cu mare dificultate să-și păstreze identitatea, dar sunt pe cale să-și piardă o lume care se declară pe față democrată, cea mai democrată, dar în care mai e destul loc pentru atât de clamata „grijă pentru om". Este o piesă dură, gravă, profundă. Spui că spectacolul ți s-a părut prea lung?

Rep.: *Da, am și scris în cronica mea din* Teatrul Azi *acest lucru. Pentru mine, care am urmărit cu un alt fel de interes, să-i spun profesional, jocul actorilor, tensiunea, energia pe care o emanau, crescendoul spectacolului nu a fost prea lung, dar publicul, l-am urmărit, începea, după o oră și ceva – până la pauză – să dea semne de oboseală sau de nerăbdare. Poate era acea parte din publicul maghiar căreia îi plac mai mult operetele și comediile muzicale, cine știe? Unii au și plecat la pauză, nebănuind ce lucruri spectaculoase le-ați rezervat în partea a doua...*

Ca multe alte spectacole, a căror soartă o deplâng de ani și ani, și acest spectacol a avut un destin trist și nedrept: s-a jucat de puține ori, spre tristețea actorilor. Rar mi-a fost dat să văd un actor ca Dimény Levente, care a fost fericit să joace la tine rolul... unui mort. Și să-l joace cu un aplomb și cu o plăcere – cuvântul nu e potrivit, dar eu așa l-am văzut – care mi l-au făcut tare simpatic. N-am să-l uit multă vreme... Las' că și tu ai construit, special pentru el, în cheie grotescă, niște scene greu de uitat.

Al.C.: Nu cumva ești sentimentală? După atâția ani petrecuți în teatru...

Rep.: *Ba sunt și nici nu mă sfiiesc să arăt. Mai voiam să te întreb dacă te vezi cu George Banu. A venit la Oradea, mai știi, acum mulți ani, să-ți vadă un spectacol. Îmi amintesc cu câtă eleganță, dar și precizie ne-a spus succint impresiile sale.*

Al.C.: Mă văd rar, dar mă văd, cu el și cu Monique Borrie, soția lui, o femeie foarte inteligentă și plină de farmec, profesoară și ea, ca și el, la Universitatea Sorbonne Nouvelle.

Rep.: *Da. Sunt un cuplu foarte interesant. Tocmai i-am citit cartea, studiul despre Artaud: dens, excepțional. Întâlnirile cu George Banu, la festivalurile teatrale,* *sunt mereu instructive și plăcute. Apropo, știi ce spune ea că este un artist adevărat? „E vocea și făclia adevărului". „Vizionar, vraci..." Ție, Sandu Colpacci, îți mulțumesc pentru această lungă convorbire și îți urez noroc, succes, sănătate!*

Al.C.: În fond, vorba lui Cehov: n-am făcut nimic, am băut cafea (nu ceai!) și am stat de vorbă, nu?

Elisabeta POP
(din volumul în pregătire,
Teatrul din interior. Teatrul din culise)

Virginia ITTA MARCU:

„Piesa este stare și gând"

Ruxandra Anton: *Doamnă Virginia Itta Marcu, atunci când „eliberați" un personaj dintr-un text dramatic, așteptați un impuls afectiv sau rațional cu personajul?*

Virginia Itta Marcu: Ambele; și logic îl construiești și afectiv.

R.A.: *Constantin Paraschivescu a scris despre dumneavoastră o carte,* Patima despre teatru sau Virginia Itta Marcu. *Câtă dreptate are! Chiar și dintr-un singur spectacol se vede că sunteți o actriță care, într-adevăr, este împătimită de teatru și care intră într-un personaj până la ultima fibră. Spuneți-mi, se poate descrie drumul dumneavoastră de la text la personaj?*

V.I.M.: Nu, așa ceva nu se poate descrie. Acest drum se petrece în luni de zile, în fiecare clipă, și ar trebui să vă spun viața mea de fiecare zi, pentru că un personaj se construiește și când citești textul în teatru și când îl conturezi acasă, în gândurile tale, în căutările tale. Un personaj se construiește tot timpul. Când faci cu totul altceva sau citești ceva fără nici o legătură cu personajul tău, vine un gând, vine un sunet care îți aduce ceea ce căutai. Deci, nu poți să spui: „uite așa îmi construiesc personajul!". Mai mult: sunt personaje pe care le construiești cu partea afectivă dominantă și altele la care ajungi mai mult prin logică, dar întotdeauna existând ambele. De ce? Pentru că o piesă de teatru este gândul unui regizor, iar tu ca actor trebuie să servești piesa, deci textul, și gândul regizoral. Trebuie să mergi pe gând, piesa este stare și gând. Starea și gândul se construiesc cu ce există în tine, plus gândul regizoral.

R.A.: *Sunt mulți actori, mai ales dintre cei tineri, care folosesc numai ambalajul regizoral. Nu întâmplător v-am întrebat. Am vrut să ajung la adevărul care susține realitățile unui actor.*

V.I.M.: Dacă mi s-ar întâmpla vreodată să joc un personaj doar în ambalajul regizoral, atunci sigur va fi un eșec al meu. Trebuie să mergi la profunzimile unui personaj: chiar și comedia cea mai spumoasă are adâncimile ei, gândurile ei care trebuie reliefate. Comedia cea mai adevărată este o mare tragedie pentru personaje și doar prin dăruirea jocului iese comicul.

R.A.: *În anul 2000, în cadrul galei UNITER, ați luat Premiul pentru cea mai bună actriță – pentru rolurile Martha din* Cui i-e frică de Virginia Wolf *și Elena Sergheevna din* Șantaj. *Ce alte premii importante v-au încununat cariera?*

V.I.M.: O, am atât de multe premii că nici nu pot să vi le spun. Chiar sunt multe: în 1981 am luat Premiul ATM pentru *Matca* de Marin Sorescu, am luat premiu pentru *Filumena Marturano,* din piesa cu același titlu, la festivalul nostru, am luat premiu pentru *Moartea unui comis-voiajor*... am luat premii destule, chiar nu știu să vi le și spun pe toate, dar nu astea sunt importante. Ele sunt stimulente în viața unui actor, sunt o bucurie, pentru că înseamnă o recunoaștere, dar important este să-ți faci meseria cu cinste, ăsta-i cel mai important lucru, vă rog să mă credeți. Și dacă sunt trei spectatori și dacă sunt două mii de spectatori, să joci cu cinste, asta-i cel mai important. Meseria asta nu este o simplă meserie, este o creație, este un lucru aparte și dacă o faci cum trebuie este minunat.

R.A.: *S-o faci cu adevăr.*

V.I.M.: Da, cu adevăr, mai ales la piese care se joacă alături de spectator, cum se întîmplă în *Angajare de clovn* – spectator pe care nu-l poți minți, nu poți trișa cu tehnica. Sigur că tehnica face parte din meseria de actor, dar acolo trebuie să fie adevăr, spectatorul să te creadă și să simtă ceea ce simți tu, altfel nu este ce trebuie.

R.A.: *Vi s-a întîmplat vreodată să nu puteți intra într-un personaj?*

V.I.M.: Nu cred că am avut vreo situație de genul acesta, poate că au fost personaje pe care nu am reușit eu să le fac așa cum mi-aș fi dorit, să realizez plinătatea personajului, dar important nu este ce credem noi, actorii, important este ce se vede și în afară, ce transmiți spectatorului care este cerberul actului tău.

R.A.: *Dar cred că, în cele mai multe cazuri, știți când* ați realizat *un rol.*

V.I.M.: Știu când mi-a plăcut extraordinar un rol și atunci cred că simt acea plinătate a personajului.

R.A.: *Credeți că la personajul pe care l-ați jucat dumneavoastră în* Angajare de clovn *de Vișniec, în care v-am văzut de curând mai contează identitatea lui biologică sau important este doar faptul că el întruchipează o idee?*

V.I.M.: El poate fi și femeie și bărbat, e Pepino, e un clovn, e un simbol. El are o identitate spirituală, are o viață, are o biografie, așa pornești la construirea lui, dar el devine un simbol.

R.A.: *Ați mai jucat roluri în travesti: Părintele Lorenzo din* Blestemul lui Mercuțio, *în regia aceluiași Claudiu Goga...*

V.I.M.: Am jucat și Pandarus în *Troilus și Cresida*, a fost primul meu travesti. Așa a văzut Mircea Marin personajul, un soi de eunuc care cântă cu voce de cap – deci, era un travesti ciudat într-o lume ciudată.

R.A.: *Ați fost vreodată tentată să jucați în filme?*

V.I.M.: Orice actor este tentat. Totul este ce i se oferă, cine-l cheamă și dacă este chemat. Eu nu am fost chemată sau, dacă am fost, am fost chemată pentru roluri refuzate de colegii mei din București și atunci le-am refuzat și eu – nu joc ce refuză altcineva. Dacă cineva mă vede, dacă dau o probă, atunci e altceva. Chiar și în distribuțiile din teatru: dacă regizorul te vede în rolul respectiv, ai și tu încredere că a gândit bine, că are o motivație vizavi de tine și atunci mergi cu totul altfel decât atunci când e *contre coeur.*

R.A.: *Sunteți una dintre actrițele care a jucat și drame și comedii, ceea ce este un noroc, pentru că avem destule actrițe mari care au fost distribuite doar în comedii sau doar în tragedii și puține actrițe care au abordat ambele genuri.*

V.I.M.: Eu cred că sunt și au fost destule actrițe, chiar foarte mari, care puteau să joace orice, dar nu li s-a dat șansa asta.

R.A.: *De exemplu, Maia Morgenstern este una dintre actrițele la fel de capabile pentru ambele genuri și a avut șansa să fie remarcată. Un actor va fi întotdeauna mai bogat în nuanțe dacă cele două valențe se vor întruchipa ca viață teatrală. La dumneavoastră cum s-a întâmplat, care latură a fost sesizată mai întâi?*

V.I.M.: Eu am jucat ambele genuri de la început, încă din studenție, și când am terminat mi-am întrebat profesorul, pe Alexandru Finți: *„Meștere, în ce sunt eu bună?“ „În toate Virginia, în toate!“* și a avut dreptate.

R.A.: *Care a fost primul dumneavoastră spectacol și primul rol?*

V.I.M.: Luluța din *Chirița în Iași.* Am înlocuit-o pe Stela Popescu, pentru că ea pleca la București.

R.A.: *Deci, a fost un rol de comedie.*

V.I.M.: Pe care l-am făcut în trei zile, un chin mare de tot, deși un rol delicios – mi s-a dat textul și mi s-a zis: „peste trei zile jucăm la Întorsura Buzăului“, simplu.

R.A.: *În acest moment, care este pentru dumneavoastră satisfacția cea mai mare din întreaga carieră de actriță?*

V.I.M.: Satisfacția cea mai mare este că joc. Ce satisfacție mai mare pentru o actriță poate fi alta decât aceea că nu stă pe tușă, că joacă? Are sănătate, are roluri și merge înainte. Mulțumirea adevărată, că mergem pe adevăr, este aceea că el își poate face patima, meseria pe care o are, pentru că dacă ai această patimă și nu lucrezi, este cumplit pentru un actor. Asta-i cea mai mare mulțumire a momentului: joc și joc de toate și să-mi dea Dumnezeu sănătate să pot merge mai departe.

R.A.: *Cînd ați înțeles că aveți această patimă?*

V.I.M.: O, asta îmi doresc de cînd exist!

R.A.: *Cum ați comunicat în acest spectacol cu regizorul?*

V.I.M.: Totdeauna foarte bine, cu toți regizorii eu mă înțeleg bine, iar cu Claudiu Goga mă înțeleg excelent, pentru că este un regizor deosebit, profund, cu talent. Are niște profunzimi care sunt pentru un om de cincizeci de ani, nu pentru un copil de douăzeci și nouă de ani.

R.A.: *Important este ca un actor să înțeleagă ce vrea regizorul.*

V.I.M.: Exact. Și să găsească posibilitatea de a răspunde la ce dorește regizorul.

R.A.: *Chiar dacă regizorul cere lucruri imposibile?*

V.I.M.: Regizorul trebuie să ceară orice, iar tu trebuie să încerci să faci imposibilul, pentru că numai așa te descoperi pe tine. Noi, căutând să realizăm niște roluri, care sunt niște creații, mergem în adâncurile ființei noastre și avem surpriza să găsim niște lucruri pe care nici nu credeam că le putem face și asta-i minunat. Regizorul trebuie să ceară imposibilul, iar tu trebuie să găsești ceea ce a cerut, altfel se ajunge la manierism.

R.A.: *Deci, sunteți o actriță a imposibilului.*

V.I.M.: Nu știu dacă sunt, dar dacă mi se cere, caut să realizez și imposibilul.

R.A.: *La Festivalul de la Timișoara, acest spectacol nu a obținut decât Premiul pentru scenografie, deși a fost foarte bine primit. Nerăsplătirea lui și cu un alt premiu nu v-a supărat?*

V.I.M.: Nu, de ce să ne supere? Faptul că a plăcut publicului – și încă celui de specialitate – și că a fost înțeles este esențial și deosebit. Poate că au fost spectacole mai bune.

R.A.: *Ce ați recomanda unui actor tânăr?*

V.I.M.: Actorului tânăr, dacă face această meserie din patimă ca și mine, îi recomand, în primul rând, să stea în provincie. Să caute o provincie unde se face teatru adevărat pentru că în București nu se face teatru, nu se face. Doar foarte rar, în câte un spectacol mare la un *Bulandra* sau la un alt teatru. În general, lumea merge după ciubuc, după câștigat bani, după diverse și teatru adevărat, să nu se supere nimeni, se face la ora actuală în provincie, nu în provincia aia scufundată într-o prejudecată, ci în afara Bucureștiului.

Ruxandra ANTON

Ion SAPDARU:

„Succesele sunt niște gări amăgitoare”

Ruxandra Anton: *Domnule Ion Sapdaru, anul acesta ați montat două spectacole Cehov, în care intră, de fapt, patru piese și încă ceva. Să cred că sunteți un regizor al momentului sau că vă aflați într-o relație specială cu autorul?*

Ion Sapdaru: Întâmplarea a făcut să regizez aceste două spectacole de Cehov în anul în care mapamondul comemorează 100 de ani de la moartea lui – știm cu toții că este *anul Cehov* și anul Cehov este și în România. Cele două montări s-au datorat conjuncturii, dar și dorinței Teatrului Național din Iași și, respectiv, a Teatrului „Fani Tardini“ din Galați de a face un spectacol Cehov. Sincer să fiu, nu m-am gândit ca anul acesta să fac două spectacole Cehov, asta a fost întâmplarea, dar mi-a plăcut foarte mult ideea să mă apropii încă o dată de Cehov – am mai lucrat ca actor câteva roluri în aceste piese și am mai montat o piesă de Cehov, cu studenții mei, într-un spectacol care se numea *Două Cehov*, de fapt erau două vodeviluri într-un *coupé* – și cred că *Livada de vișini,* cu actorii din Galați, este, pentru mine, cea mai frumoasă și misterioasă călătorie sau investigație pe planeta Cehov.

R.A.: *Pentru realizarea spectacolului* Efectul dăunător al nostalgiei *se pare că ați întreprins un adevărat studiu asupra lui Cehov, pentru că altfel nu ați fi reușit să alăturați cele trei* intermezzo-uri *ale lui fără acel fundal al intertextului de legătură.*

I.S.: Cehov, încă de când era foarte tânăr, când abia începuse cariera lui de scriitor, a fost interesat de teatru și a scris aceste trei vodeviluri care se regăsesc în piesa *Efectul dăunător al nostalgiei* și, în general, cam toată viața lui de scriitor a gravitat în jurul teatrului. Este adevărat că am făcut un studiu, mai ales în opera epistolară care este mai puțin cunoscută în România – din cele peste zece mii de scrisori care sunt adresate colegilor, prietenilor, rudelor doar câteva sunt traduse și mi s-a părut nedrept ca spectatorul român să nu cunoască și aceste scrisori. În scrisorile adresate către editorii săi sau către actorii Teatrului de Artă moscovit (MHAT), cu care a avut o prietenie strânsă până la moarte, sunt câteva idei senzaționale despre teatru, despre condiția actorului, a dramaturgului, a scriitorului, care nu și-au regăsit o formă artistică în opera sa. Și atunci am considerat că între aceste intermezzo-uri să creez o legătură printr-un eseu simplu, nu cu investigații metafizice, despre ceea ce este teatrul, despre condiția actorului de atunci și de azi, pentru că nu se deosebește foarte tare – iarăși ne aflăm pe o creastă a timpului. Deci, cam ăsta este spectacolul: o trupă de teatru este invitată să joace într-un spațiu deschis unde găsește o scenă părăsită și tocmai imaginea dezolantă a acestei scene declanșează discuția despre condiția actorului, dar între timp actorii își joacă piesele: *Cererea în căsătorie*, *Jubileul* și *Ursul.*

R.A.: *Deci, chiar Cehov v-a dat ideea ca personajele de fundal să fie actori.*

I.S.: Da. În anumite momente ale vieții sale a fost foarte vehement cu teatrul contemporan lui și, mai ales, când a avut loc premiera cu piesa *Pescărușul* – o cădere foarte mare, de altfel, a fost și debutul lui în teatru – după care a scris niște scrisori absolut dramatice: că nu va mai face niciodată teatru, că actorii sunt nerecunoscători, că publicul este ticălos, ș.a.m.d. Bineînțeles că și-a revenit foarte curând grație întâlnirii lui cu Nemirovici-Dancenko și cu Konstantin Sergheievici Stanislavski, stâlpii MHAT-ului, unde același *Pescăruș* a strălucit la foarte puțin timp după asta – și de aici a pornit era lui Cehov. În foarte multe nuvele de-ale sale, schițe și scrisori, de altfel și în piese, apar, la un moment dat, replici sau scene întregi în care personajele își spun o părere despre teatru, despre arta actorului – idei pe care eu le-am extras și, sper eu, le-am asamblat într-un mod fericit. Așa a apărut piesa.

R.A.: *Cehov este un autor derutant, dar probabil că tocmai deruta pe care o creează lectura textelor lui provoacă regizorului impulsul creației.*

I.S.: Cehov a fost un revoluționar prin faptul că a aruncat o mănușă asupra schemei aristotelice de dezvoltare a acțiunii. Până la Cehov, evenimentele, conflictele și narațiunea se produceau într-un alt mod: erau situații speciale, erau personaje care trăiau momente de *catharsis,* de suprem eroism, supremă trădare sau ură extremă. Iată că Cehov nu a considerat că trebuie să facă o dramaturgie unde să investigheze corpul vieții în acele mici istorioare sau dramolete care se consumă în viața fiecărui om. De aceea este derutant, pentru că în piesele lui nu se produc evenimente majore așa cum se produceau în piesele lui Shakespeare, ale lui Molière sau ale lui Ibsen – un autor mai apropiat de el.

R.A.: *Să aflăm și altceva despre regizorul Ion Sapdaru. Unde ați debutat, cu ce spectacol?*

I.S.: Prima oară când am făcut eu regie cred că eram în clasa a opta sau a noua, când profesoara care se ocupa de artă, de creație în școala noastră m-a numit responsabil cu teatrul – lucru nu foarte nou pentru mine pentru că eu eram un fel de bufon al clasei. Atunci am lucrat eu prima piesă și cred că era *Piatra din casă*, nu mai știu exact.

R.A.: *Frumoasă întâmplare: primul spectacol pe care l-am văzut, la o vârstă de până în zece ani, cred, a fost* Piatra din casă *și a fost montat tot într-o școală, numai că actorii erau profesori și învățători, una dintre actrițe fiind mătușa mea.*

I.S.: La *Piatra din casă*, îmi aduc aminte, aveam nevoie de o pereche de cizme de piele pentru tatăl mirelui, ca să pară mai moșier, și noi n-am găsit pe măsura lui, așa că s-a încălțat cu cizme de cauciuc, ceea ce nu era neobișnuit pentru colțul acela de lume din Transnistria. În '79, am luat examenul la Facultatea de Teatru din Chișinău, am terminat în '83, dar încă din '82 am fost angajat la Teatrul „Luceafărul" ca actor – am fost printre puținii studenți în această situație, exact ca și Cristina Uja acum, m-au angajat ca să nu mă piardă, spuneau ei că eram bun. După armată însă eu n-am mai rămas, am plecat și am făcut a doua facultate la Moscova. În armată am avut un proces de conștiință: mi-am dat seama că facultatea pe care am făcut-o la Chișinău a fost foarte bună, dar noi n-am prea avut timp de facultate, eram tineri, orașul era superb, chiuleam, făceam tot felul de năzdrăvănii și am învățat pe apucatelea. Lucrul acesta l-am realizat în armată, în acel un an și jumătate de izolare totală, aproape ca într-o mânăstire, pentru că nu era nimeni în jurul meu, eram unicul basarabean din unitate, și am avut mai multe momente de tăcere când mi-am dat seama că trebuie să fac o facultate bună sau, cel puțin, să reiau toate etapele într-un mod serios. La a doua facultate am intrat la 24 de ani și am terminat-o la 28 de ani. Am avut noroc de niște profesori foarte buni care, într-adevăr, mi-au repus toate piesele astea de *puzzle* – toate calitățile sau tot ce învățasem în prima facultate – într-o ordine, sper eu, armonioasă. Până atunci fusese un haos în capul meu – nici acum nu e foarte multă limpezime – iar spectacolul meu de diplomă de la prima facultate a fost *Trei crai de la Răsărit* de Bogdan Petriceicu Hasdeu, care, de altfel, a și avut un succes foarte mare. De curând, am descoperit cu stupoare că unul dintre prietenii mei a filmat un fragment pe peliculă de 8 mm și vreau să spun că m-a emoționat extraordinar această revedere, dar la premiera spectacolului, când au răsunat acordurile de început eu eram atât de emoționat încât am leșinat și m-am trezit abia la începutul actului doi și ... așa

am debutat. Era un spectacol lucrat cu studenți de la alte facultăți, aveam muzicanți, coriști, pentru că aveam dreptul să iau pe oricine dintre studenți în afară de cei de la teatru, asta era condiția, noi făceam un fel de teatru popular.La Moscova, în anul doi, am făcut *Chirița în provincie*, într-o viziune postmodernă, am luat și premiu pe facultăți și ne-au facilitat să ne alegem, pentru deplasare, o țară, socialistă bineînțeles, cum era în acele vremuri – cred că au fost ultimele momente când mai făceam schimburi culturale – și ne-au spus: ,,mergeți în Bulgaria, Cehia, Germania sau în România?" , bineînțeles că noi am zis ,,în România". Asta a fost în '87, prima oară când am venit în România și fiind la Ploiești, în fața Muzeului Ceasului am jurat colegilor– atenție, era ceva incredibil în '87! – că eu voi reveni și voi juca într-un teatru din România – atunci toți s-au uitat la mine ca la un nebun. Ceea ce s-a și întâmplat în '90, imediat după Revoluție. Eu făceam atunci un masterat de regie la Moscova. Pe data de 18 sau 19, când am aflat ce se întâmplă în România noi ne-am făcut bagajele, am venit la Chișinău, colegii noștri din Rusia își luau rămas-bun pentru că ei și-au dat seama că foarte repede o să ne reunim cu România. N-a fost să fie! Totuși eu am venit în regat, cum se spune la noi, printr-un concurs, la Teatrul Național din Iași. Aici m-au angajat ca actor, dar în '94 am montat prima piesă: *Lecția* de Eugen Ionesco și apoi am făcut la Botoșani *Însemnările unui nebun.* La Botoșani m-au angajat și am lucrat șapte ani ca regizor, prin cumul, timp în care am pus în scenă treisprezece spectacole, pe al treisprezecelea nu l-am terminat, pentru că a venit un mare inspirator de teatru dement, domnul Nelu Bordeianu, care – nu știu de ce – a considerat că nu trebuie să-mi mai prelungească contractul. Apoi am fost la Oradea angajat patru ani, unde am făcut patru spectacole: *Erendira* de Gabriel García Márquez, *Visul unei nopți de vară*, *Medeea* și *D-ale carnavalului.* La Teatrul Național din Iași am montat nouă sau unsprezece spectacole, am regizat aici și la Constanța, Bacău, Chișinău, Galați, mai sunt și spectacolele de la facultate – pentru că am și predat, am avut două clase de actorie... cam asta pot să vă spun.

R.A.: *Ce face regizorul Sapdaru când un actor opune rezistență în a-și asuma personajul?*

I.S.: Sunt mai multe metode, eu nu sunt un adept al dominării cu orice preț și încerc să găsesc cauzele pentru care nu ne înțelegem. Întotdeauna mă acuz pe mine mai întâi și apoi încerc să-l conving pe actor de necesitatea de a face personajul în acel mod și nu în altul, însă dacă actorul reușește să mă convingă pe mine că nu am dreptate, de foarte multe ori eu accept acea variantă a lui de tratare a personajului. Sunt și metode radicale: dacă nu ne înțelegem, ne despărțim pe cale amiabilă – vine un moment când spectacolul nu poate să mai meargă din cauză că un actor vede altfel personajul său și intră în contradicție cu restul viziunii asupra spectacolului. Cea mai bună metodă pe care o aplic eu este de a încerca să înțeleg de ce nu merge și apoi să repar dacă mai e ceva de reparat.

R.A.: *Succesul vă doboară inspirația sau vă incită?*

I.S.: Cred că atunci când este un succes, bineînțeles meritat, mă moleșește puțin, adică pierd vigilența, pentru că, de fapt, în meseria asta este important să fii mereu inspirat, așa cum îmi spunea un profesor: „ca o vioară care stă pe un perete și care poate să stea și zece ani, dar atunci când ai luat-o, când ai tras cu arcușul pe corzile ei trebuie să sune la fel de armonios ca în prima zi". Succesele vin, sunt foarte scurte și pleacă. Ele sunt niște momente luminoase într-un drum anevoios și sunt niște gări plăcute, cu restaurant, muzică, femei, care dacă te prind în capcana lor, rămâi acolo. Or, noi suntem făcuți să mergem în trenul ăsta metaforic fără să știm încotro. În orice caz, succesele sunt niște gări amăgitoare în care nu trebuie să rămâi.

Ruxandra ANTON

EVENIMENT

Scenă din *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde.

Adrian MIHALACHE

Dorian – gay?

Romanul *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde este considerat astăzi drept piatra de temelie a unei construcții simbolice ambițioase, încununate de succes. La peste o sută de ani de la publicarea lui (în 1891), identitatea *gay* a devenit – din excentrică și inavuabilă – acceptabilă, respectabilă, chiar admirabilă. Portretul individului *gay* nu mai este ascuns în debara, precum cel al lui Dorian Gray, ci expus la loc de cinste, în holul de onoare. Comunitatea homosexuală, încă minoritară, s-a transformat, dintr-un cerc marginal, într-unul elitar, deoarece a știut să-și promoveze eficient imaginea. Portretul-robot al individului *gay* înfățișează un personaj cultivat, rafinat, politicos, original în gândire, atent la dietă și la igiena corporală, evoluând cu grație pe scena socială. Trebuie să ai o mare doză de naivitate pentru a accepta o asemenea corelație între opțiunea sexuală și imaginea socială. Statistic vorbind, printre cei *gay* și cei *straight* (hetero), procentajul de primitivi este același. Mentalul colectiv a ajuns să perceapă însă identitatea *gay* exact în modul dorit de comunitatea respectivă. Trăsăturile secundare, presupus asociate cu homosexualitatea, sunt valorizate pozitiv, astfel încât orice tip *cool*, fie și *hetero*, să și le poată asuma. Salvador Dali afirma despre sine că diferă de un nebun doar prin faptul că nu e, de fapt, nebun, în rest având același tumult imaginativ. *Metrosexualul* zilelor noastre (individul extrem de îngrijit, uns, la propriu, cu toate alifiile) poate și el susține că se deosebește de un *gay* doar prin faptul că nu e *gay*. Este simptomatic faptul că, în 2004, cel mai important premiu al literaturii engleze (*Booker-Man prize*) a fost acordat romanului *The Line of Beauty* al lui Alan Hollinghurst, care descrie anii de ucenicie ai unui tânăr *gay*, în Anglia represivă a lui Margaret Thatcher. Un mare capitol din istoria mentalităților, început cu oroarea victorienilor, șocați de romanul lui Wilde, se încheie în aclamațiile unanime la adresa cărții lui Hollinghurst.

Adaptarea dramatică a *Portretului lui Dorian Gray*, propusă de Dragoș Galgoțiu la Teatrul Odeon, este un fapt cultural apt să redeschidă dezbaterea în jurul identității *gay*. Să nu uităm că evenimentul se plasează în mediul românesc, puțin permeabil la cultura *gay*, cu care contactul este încă recent. Mai important, transpunerea subiectului din limbajul narativ al ficțiunii în cel teatral al reprezentării schimbă în mod esențial modul de receptare.

Iradierea corporală, esențială în teatru, lipsește din roman. Corpul actorului este o prezență intensă, nemijlocită, învăluită doar de perdeaua de lumini, în timp ce, în proză, personajul este învelit în perdeaua mult mai deasă a cuvintelor. Faptul că *Dorian Gray*–Răzvan Mazilu se exprimă doar prin postură și mișcare potențializează seducția pe care acesta o exercită. Mai mult, dubla etalare, pe scenă, a „portretului" ca nud, atât în ipostaza robusteții musculare mature, cât și în aceea a grației adolescentine, transformă și radicalizează efectul portretului din carte, mult mai „cuviincios", acesta. Seducția în fața frumuseții devine excitare în fața nudității. De fapt, abia pe scenă, Dorian *Gray* apare explicit ca Dorian *Gay*, romanul rămânând, în această privință, ambiguu. Doar corelarea cu detaliile din viața personală a autorului a făcut ca eroul să fie văzut ca un *alter-ego* al acestuia din urmă. Recitind cartea, făcând abstracție de ideologia *gay* care a anexat-o, poți găsi elemente proaspete, surprinzătoare.

Problema centrală a romanului nu este homosexualitatea, ci pericolul generat de estetizarea, cu orice preț, a existenței. În Anglia de la sfârșitul epocii victoriene coexistau câteva moduri de viață. Cel aristocratic priza *dandy*-smul impasibil și elitist, simbolizat de Brummel, prietenul Prințului de Wales. Acest mediu prețuia afectarea și detașarea, absența oricărei manifestări emoționale, chiar declanșate de faptul artistic. Modul de viață dominant era cel al burgheziei filistine, care punea valorile morale deasupra celor intelectuale. Mediul intelectual credea în puterea artei de a contribui la ameliorarea vieții sociale. În acest mediu se dezvoltase mișcarea *Arts and Crafts*, având-l pe William Morris ca reprezentant notoriu. Ideologia mișcării era că frumosul poate fi democratizat, pus la îndemâna tuturor, prin intermediul tehnologiei societății industriale. Or, infuzia de frumusețe nu putea decât să contribuie la rafinarea moravurilor și la îmbunătățirea calității vieții tuturor, inclusiv a claselor „de jos". Decorul admirabil creat de Andrei Both pentru spectacol este întru totul fidel stilului artistico-industrial al epocii.

Între aceste medii, poziția lui Oscar Wilde, ca și aceea a eroului său, era oscilantă și ambiguă. Lipsit de resurse materiale care să-i asigure independența, Wilde depindea de succesul literar, asigurat, acesta, de audiența în sfera claselor mijlocii. Pentru a le fermeca, emitea paradoxuri în serie, dând publicului satisfacția

Oana COJOCARU și Răzvan MAZILU.

de a se crede mai inteligent decât, în realitate, era. Conștient de faptul că, în mare măsură, opera lui teatrală era manipulare, nu creație, afirma că-și pusese geniul în viață și doar talentul în artă. Aspira la modelul aristocratic de *dandy,* dar nu-l putea asuma pe deplin, din cauză că, pentru el, exista, totuși, ceva care conta într-adevăr, anume *arta.* Or, pentru un *dandy* autentic, nimic, de fapt, nu contează.

Dorian Gray este, poate, creația lui cea mai autentică, deși nu cea mai pură. Nici eroul nu este, pe deplin, un *dandy,* deoarece se arată capabil de entuziasm. Prietenii îi ironizează inflamarea pentru talentul lui *Sibyl Vane* (admirabilă Oana Cojocaru, în spectacol). Scena-cheie a cărții este aceea în care actrița își pierde talentul, din cauza emoției autentice pe care o simte față de adoratorul ei real, în timp ce el o părăsește, pentru că nu-i iartă abandonul artei în favoarea vieții. Portretul lui Dorian se alterează, nu din cauză că eroul ar plonja în adâncurile imoralității (experiența *gay* fiind subînțeleasă de comentatori), ci pentru că el înaintează prea departe în stilizarea existenței. Estetizarea excesivă presupune acceptarea rigorilor unei frumuseți aseptice, care respinge intruziunea realului impur. Or, tocmai acesta din urmă oferă șansa depășirii canoanelor, printr-un efort creator, care să genereze o formă nouă, percepută inițial, de către esteți, ca barbară. Romanul trimite înapoi la romantici, îndeosebi la Byron, deoarece readuce în discuție tema demonismului frumuseții. Aduce însă o nuanță insolită: aspirația estetică obsesivă este periculoasă, pentru că este idolatrie. Cartea trimite însă și înainte, în timp, la romanele intelectualizate ale lui Aldous Huxley, prin aceea că sugerează că stilizarea estetică a existenței nu e niciodată inocentă, deoarece înăbușă creativitatea.

Preluarea romanului de curentul *gay*, la care contribuie și dramatizarea lui Dragoș Galgoțiu, mi se pare săracă, reductivă, față de multiplele sensuri ale cărții.

Bogăția ei apare cu evidență din comparația cu un alt roman celebru, scris cu doar șase ani mai devreme, în 1886, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson. În ambele cazuri avem de-a face cu o dedublare de personalitate, Mr. Hyde fiind pentru Dr. Jekyll ceea ce portretul este pentru Dorian. Spre deosebire de romanul lui Wilde, care a contrariat, cel al lui Stevenson, întru totul similar, s-a bucurat de o primire favorabilă, lipsită de controverse. Diferența de receptare nu se explică prin prezența vreunui mesaj *gay* codificat, ci prin faptul că Stevenson menține conflictul în limitele moralei, în timp ce Wilde îl extinde la nivelul estetic. Publicul acceptă mai ușor că răul este fața ascunsă a binelui, decât că aspirația către frumos ar putea fi, în sine, blamabilă. Că binele și răul sunt inextricabil legate, era, încă la vremea aceea, un truism. Că vina este consubstanțială aspirației către frumos este, încă astăzi, un paradox.

Pe scena Teatrului Odeon îl vedem îndeosebi pe Dorian *Gay*. Eroul cărții, însă, este mai curând *Grey* decât *Gay* sau *Gray* existența lui estetizată pare pictată în nuanțele rafinate de gri ale lui Whistler, dar este la fel de cenușie ca orice viață din care elanul creator lipsește.

Sorin LEOVEANU, Marius STĂNESCU și Răzvan MAZILU.

Luminița VARTOLOMEI

Dansul care cântă

Încremenită în splendoarea dublului nud masculin văzut din spate (Dorian Gray și imaginea lui fidelă din portret), expresia coregrafică și-a adunat în nemișcare colosala forță emoțională a gestului întrerupt; netulburați nici de vârtejul cuvintelor ce se rostesc în jurul lor și nici de privirile focalizate ale publicului, Răzvan Mazilu și Vlad Ilcenko susțin nemaivăzuta probă de rezistență a coregrafiei ultraesențializate. Este **dansul care** (în dublul înțeles al cuvântului: ca acțiune de a sluji drept model și ca acțiune de a imortaliza pe peliculă fotografică un model) **pozează**.

Coborând de pe podium, modelul străbate scena printr-o rafinată mișcare învăluitoare și încetinită, lăsându-se privit de jur-împrejur; se întâmplă ca și cum, înzestrat cu o cameră de luat vederi, spectatorul însuși ar fi acela care dă roată superbei statui însuflețite pe care o întruchipează Răzvan Mazilu. Este **dansul care filmează**.

Lăsându-se înveșmântat, cu eleganța leneșă și pretențioasă a dandy-ului, Dorian Gray alcătuiește împreună cu Servitorul, care îl îmbracă, un fascinant grup statuar, de izbitoare originalitate prin contrastul violent dintre caracterele celor două personaje: grația naturală și flexibilă a lui Răzvan Mazilu se opune rigidității studiate și posturilor nefirești pe care le adoptă Ionuț Kivu, mereu altfel dăltuite în substanța întunecată a scenei de teatru. Este **dansul care sculptează**.

În culorile tari și desenele fabuloase ale costumelor Doinei Levintza, actorii evoluează coregrafic (depășind cu mult ceea ce îndeobște, în teatru sau operă, se numește „mișcare scenică"), astfel încât trupurile lor să imprime, pe reliefurile surprinzătoare sau pe suprafețele netede și înșelătoare (când transparente, când reflectorizante) ale ingeniosului decor creat de Andrei Both, suita de tablouri a unei imaginare galerii de artă. Este **dansul care pictează**.

Pe măsură ce eroul lui Oscar Wilde își trăiește dulcea și înfricoșătoarea poveste a tinereții fără bătrânețe, Răzvan Mazilu seduce și ucide: mai întâi, într-un duet de o emoționantă puritate și gingășie, unde parteneră îi este foarte tânăra Oana Cojocaru (încă elevă, dar de pe acum o veritabilă artistă – și nu doar ca balerină, ci și ca actriță!), iar în final într-alt duet, tragic și violent, unde îi dă replica însuși Ioan Tugearu (maestrul său de altădată în arta interpretării, ca și în aceea a creației coregrafice). Este **dansul care narează**, fără a face câtuși de puțin apel la atât de uzitatele (și... uzatele!) elementele de pantomimă din recuzita clasică a genului.

Fără cuvinte și chiar fără gesturi, ci doar prin expresia mereu schimbătoare a atitudinii corpului, dar mai cu seamă a chipului (aproape imobil) și a privirilor (încărcate de o tensiune explozivă), Răzvan Mazilu intră cu partenerii-actori într-o relație dramatică de maximă autenticitate și extremă elocvență. Este **dansul care joacă teatru**.

Și pretutindeni, din expresia plasticii coregrafice pare a izvorî, necontenit, muzica: o muzică preponderent vocală, ale cărei vorbe câteodată au și câteodată nu au o legătură (directă ori aluzivă) cu situația scenică pe care o susțin, dar o muzică ce face din *Portretul lui Dorian Gray* un spectacol cel puțin la fel de încântător pentru auz pe cât este pentru văz. Este, acesta, **dansul care cântă**.

Ion CAZABAN

SPECTACOLE

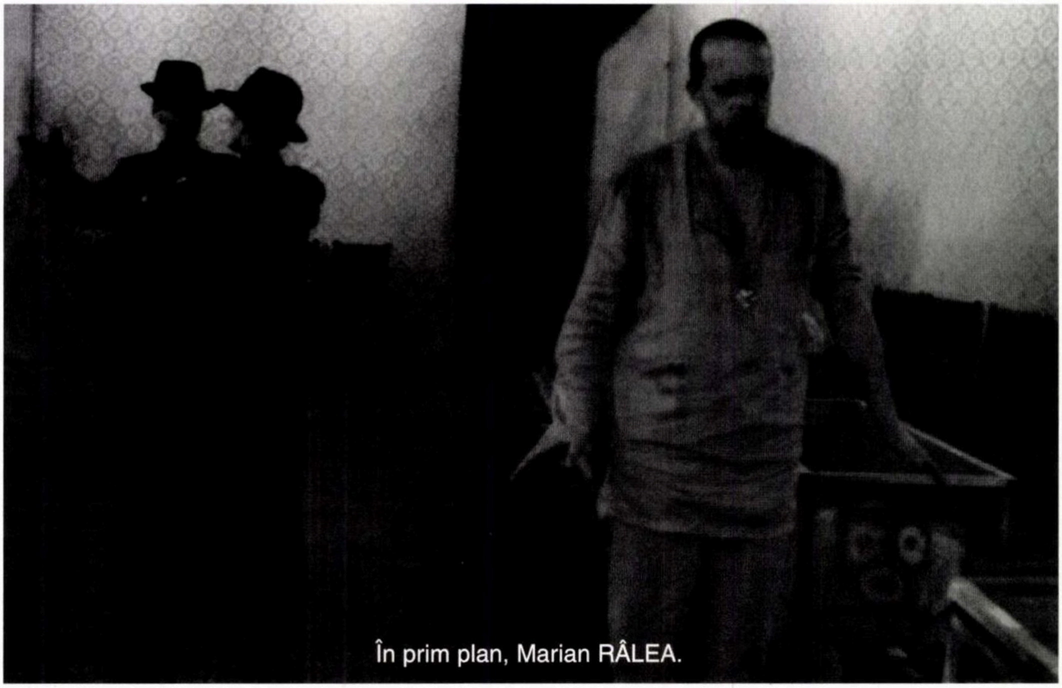
Un titlu ca un suspin

La teatrul din Oradea, unul dintre cele mai recente spectacole poartă un titlu straniu, sunând ca un dureros suspin: *Shoah*. Adică: genocid. Holocaust. Auschwitz. Un singur cuvânt cuprinde sute de mii, milioane de victime. Numai lista evreilor din orașul bihorean, deportați și uciși în lagăre, publicată în programul spectacolului, se ridică la aproape 2000. *Shoah* ne amintește de suferința, de moartea lor, dar și de a multor altora cu numele pierdut... Un singur cuvânt strânge în el mii de oameni torturați, exterminați. Mă uit pe lista tipărită: cine a fost oare Reiss Emil? Dar Stern Lajos? Cum a murit Braun Lili? Cum s-a chinuit Adler Herman? Ei, toți ceilalți, într-un cuvânt ca un suspin... Asemeni acestuia, spectacolul lui Mihai Măniuțiu evocă, într-o oră, lapidar, concentrat, impresionant tocmai pentru că este așa (altfel decât, la Zholdak, evocarea îndelungă, cumplită, a Gulagului stalinist). Privit în suita de spectacole datorată regizorului în ultimele stagiuni, deosebindu-se de montarea anterioară, dar conținând și unele elemente similare, el păstrează tema suferinței și rezistenței umane în fața răului distrugător. Este un spectacol emoționant și prin modul cum spune mult printr-un puțin anume ales, prin simboluri, metafore, metonimii de o solemnă simplitate, despre moartea miilor de oameni de la Auschwitz.

Pentru a-l realiza, regizorul s-a folosit de „versiunea Primo Levi", de interviurile scriitorului italian care a cunoscut calvarul lagărului nazist (după unul dintre ele – dat la Torino, la 11 aprilie 1987 – se va sinucide, aruncându-se în gol). Scrisul acestuia va depinde definitiv de ororile trăite la Auschwitz. În acel loc, unde – cum spunea – se întâlneau, pentru a fi exterminați, „nenorociții" din vestul Europei și „amărâții" adunați din țările estice. Experiența de acolo îl face să remarce – calculată probabil, de torționari – lipsa solidarității între acei oameni de limbi diferite, veniți din toate direcțiile. Levi se arată mai curând un sceptic, pentru care omul nu e bun din naștere. „Ura zoologică" este prea vizibilă în evenimentele prezentului, ca și cum, după Auschwitz, n-ar fi urmat nici o schimbare. Degradarea umană se accentuează pentru cei care „trudesc în noroaie". Concis, precis, fără frumuseți verbale, Levi se vrea eliberat de „greutatea trupului", de greutatea sa pământească, înălțându-se peste „noroiul" ce-l înconjoară (cum zbor i-a fost și gestul final). În spectacolul lui Măniuțiu, acțiunile și semnele vizuale și auditive, completează – contrapunctic, prin registrul stilistic – duritatea cuvintelor, tonul interviurilor, cu care se interferează.

Într-o cameră dreptunghiulară, vastă, încăpătoare, spectatorii – în număr limitat, așezați de-a lungul pereților tapetați – vor fi în contact imediat cu ceea ce se va desfășura în mijlocul lor. Vor privi, însă, din direcții diferite, vor avea alt unghi de vedere (oarecum, așa se proceda la *Iov,* dar aici, fără carcasă separatoare).

Lumina, variabilă, va crește sau va scădea, susținând emoția, subliniind semnificațiile. Toate derivând din decupajul interviurilor și repartizarea lor în spectacol.



În prim plan, Marian RÂLEA.

Marian Râlea – Primo Levi – răspunde la întrebările reporterilor (femei sau bărbați), dar tace, încordat lăuntric, când interviul aduce, prin tonul său, cu un interogatoriu agresiv. Cuvintele-i sunt ale omului care nu încetează să gândească episodul de viață hotărâtor de la Auschwitz, fixat cu o precizie îngrozitoare în mintea sa. În spațiul evocării, semănat cu pantofi scâlciați – fiecare însemnând o victimă a camerelor de gazare – Levi, în haine de lagăr, se leagănă cu mișcări de vals, fiind poate chiar valsul care acompania deseori drumul celor trimiși la moarte. De astă-dată, lumina scade, după ce, mai înainte, camera se luminase sensibil, când intrase, aducând cu el un pomișor, simbol al vieții. Mișcarea sa are o gravitate rănită, o tristețe meditativă, cu răsuciri ce indică „noroiul“ destinat deținuților, dar și cu vizualizări ale doritei eliberări.

Nu este ușor de surprins, într-o cronică, factura muzicală a spectacolului, care nu trebuie redusă la corul numeros, prezent într-o lentă alunecare, strângând la piept pantofii dragilor dispăruți – corul care intervine mereu, ca un „memento“, admirabil în demnitatea durerii. În compoziția sa, spectacolul conține teme și acțiuni de tonalități și ritmuri distincte, care se vor contopi spre sfârșit. Astfel, alături de acest cor – pe care-l vedem masiv, dar îl simțim fragil ca o „trestie gânditoare“ – apare tema inocenților copii, uciși la Auschwitz. Ei vor fi aduși de un fel de bufon diabolic („Liliachiul“, după culoarea straielor), în salturi înșelătoare, vesele dacă n-am ști unde îi vor duce. Fals-dulceag cu copiii, „Liliachiul“ va incendia copăcelul lui Levi, va trasa cu creta linii pe podea, peste care vor fi puse linii de tren, mica locomotivă și vagonetele pentru transportul spre lagăr. Este momentul, tensionat prin sensul său, când Primo Levi încearcă să-i strice „jocul“, căutând disperat, fără a reuși, să scape copiii...

Regizorul nu face teatru documentar, în înțelesul curent, ci, pornind de la declarațiile lui Primo Levi, preferă o teatralitate ludică și sugestivă, funcționând în contrapunct, care capătă crescendo dramatic. Cu expresia suferinței pe față, Levi se rotește cu ochii la cer, dornic de zbor, dar se împleticește de șine, pierde și el un pantof, spunând: „Sunt din nou în lagăr“. Desigur, cuvântul „pantof“ n-are, în scris, rezonanța emoțională a obiectului, în spectacol. Levi va adormi (sau muri) cu capul pe pantoful căzut – ca un Chaplin ajuns la Auschwitz... Corul cântă duios, trist, apoi pe alt ritm, viguros afirmativ. Treptat, cu toții se descalță. O vioară răsună. De sus, coboară o coroană de frunze albe, calcinate, acoperindu-i pe toți. După o sincopă a luminii selenare, vom zări doar pantoful negru al lui Levi, printre cei albi, risipiți, ai corului.

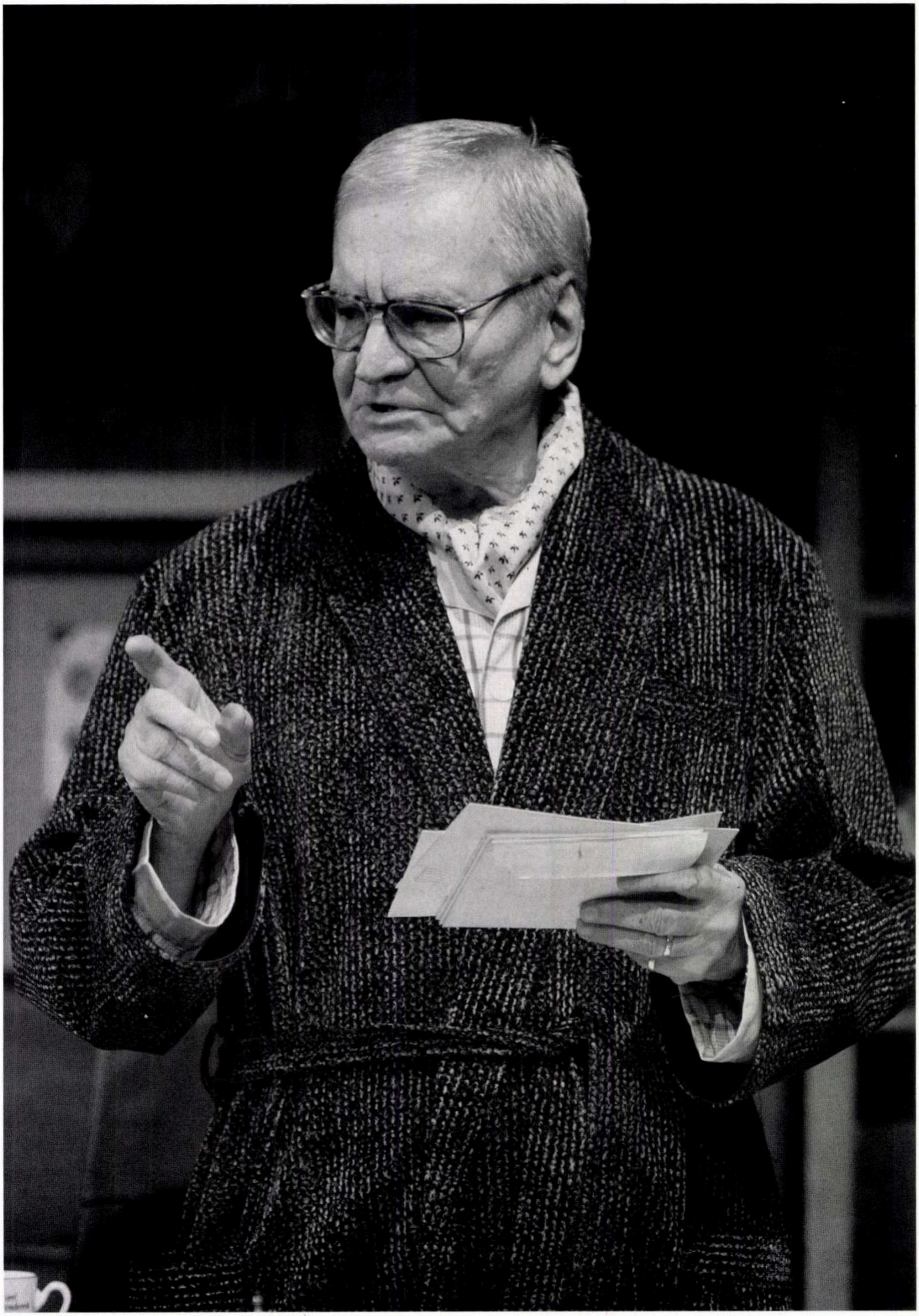
Teatrul de Stat Oradea – Shoah, **versiunea Primo Levi, un scenariu de Mihai Măniuțiu, după interviuri de Primo Levi. Traducerea: Anca Măniuțiu. Regia: Mihai Măniuțiu. Decoruri: Valentin Codoiu. Costume: Iuliana Vâlsan. Orchestra evreiască: W. Vilan Gyuri, Ardelean Gavril, Boroș Petre. Conducerea muzicală: W. Vilan Gyuri. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Cu: Marian Râlea, Doru Presecan, Suzana Macovei, Mariana Presecan, Petre Panait, Ileana Iurciuc, Mariana Neagu, Angela Tanko, Mirela Niță-Lupu, Corina Cernea, Mirela Jurcă, Anca Opriș, Corina Szatmari, Doru Fârte, George Voinese, Sebastian Lupu, Șerban Borba, Adrian Locovei, Pavel Sârghi, Sebastian Lakatos, Ștefan Lakatos, Petra Szabo, Loredana Denisa Fodor, Alexandra Ramona Fodor, Mădălina Roxana Fodor, Tihamer Macovei.**

Adrian MIHALACHE

Beligan forever!

În teatru, există deseori un personaj detașat de pasiunile celorlalți, care-și păstrează calmul și rațiunea, în mijlocul dezlănțuirii generale. El este *raisonneur*-ul, care explică, dar nu se implică. Dramaturgii îl utilizează ca pe un canal de comunicare indirectă între caractere: lui i se fac confesiuni, pe care le colportează; lui i se supun probleme, pe care le analizează; lui i se cer soluții, pe care le eludează. El nu speră, nici nu disperă. Își apără liniștea și își păstrează cumpătul. Fiind lucid și inteligent, este considerat inuman; fiindcă nu dorește nimic, este considerat egoist...

De regulă, *raisonneur*-ul este un personaj secundar. În piesa *Egoistul* (*Le nombril*) a lui Jean Anouilh, jucată la Teatrul Național din București, el este chiar protagonist. Léon Saint-Pé, autor dramatic cu succes la public, dar marginalizat de mediile intelectuale *chic*, este un *alter-ego* al autorului. Aflat la vârsta recapitulărilor (aceasta avea să fie ultima lui piesă), Anouilh se prezintă pe sine, așa cum ar dori să fie: dezabuzat și detașat. Avusese o carieră lungă, de 49 de ani. Începuse prin a fi prizat de critici, ca un continuator al prețiozității lui Jean Giraudoux, și ajunsese adorat de public, ca autor care face ca ideile complicate să pară clare și distincte. Prinsese vânt în pânze cu *Voyageur sans bagages,* în 1937, iar în timpul Ocupației, și-a continuat cariera, nedevenind nici rezistent, nici colaboraționist. În această poziție – aparent sigură, de fapt, cea mai dificilă – și-a



atras criticile ambelor tabere. *Antigona* lui (marele succes din 1944) a părut conciliatoare în raport cu *Muștele* lui Sartre. Aveau să urmeze mari succese de public, inclusiv peste Ocean și mari dezamăgiri acasă. A sprijinit mișcarea înnoitoare, adusă în teatru de Beckett și de Ionesco, i-a ajutat pe Vitrac și pe Adamov. Nimic nu se iartă, însă, mai greu decât facerea de bine, căreia numai limba română i-a găsit echivalentul adecvat... Nerecunoștința s-a combinat cu nerecunoașterea. Succesul la cei mulți se întâlnește arareori cu aprobarea celor culți. Ignorat sau ironizat de *intelligentsia*, Anouilh și-a găsit consolarea în succes și satisfacția în bani. Banii nu aduc fericirea, dar procură cele mai bune substitute, iar, dintre acestea, cel mai prețios este mijlocul de a-ți asigura liniștea. Saint-Pé, eroul lui Anouilh, câștigă consistent, iar banii și-i cheltuie pentru a-i ține pe ceilalți la distanță, lucru care i se reproșează mereu. Doza de cinism și amoralism cu care-și agrementează replicile nu este înțeleasă ca reflex de apărare, ci ca insultă la adresa sensibilității comune.

Un om detașat de contingent, netulburat de criticile și de pasiunile celorlalți, este taxat drept *egoist*. De fapt, el nu se prețuiește peste măsură, are doar curajul de a gândi cu propriul cap. În loc să depindă de judecata altora, preferă să greșească pe cont propriu. Își asumă responsabilitatea păcii sale interioare: este un „șef al sectorului suflete“ cu un singur client, el însuși. Doar astfel poate asista impasibil la dezmățul fiicelor, la eșecul fiului, la presiunile prietenului, la reproșurile amantei, la resentimentele fostei soții și, nu în ultimul rând, la dezastrele instalațiilor menajere. Pentru a se păstra netulburat – *cool*, ca să folosim un cuvânt la modă –, Saint-Pé nu recurge nici la meditația transcendentală, nici nu se integrează în absolut. Are metode mai la îndemână și mai eficiente: alcoolul și tutunul. Ele nu-l amețesc, dimpotrivă, îl ajută să-și domine incertitudinile. Știe că incertitudinea este ingredientul cel mai picant al experienței. De aceea, degustă ceea ce, pe alții, îi dezgustă.

Saint-Pé își scrie piesa pe măsură ce o joacă, deoarece știe să sesizeze potențialul dramatic al întâmplărilor, prin care trece. Deznodământul îl obține punând împreună personaje diferite, dar cu probleme similare, astfel încât ele să și le rezolve singure.

Maestrului Radu Beligan i se potrivește rolul lui Saint-Pé ca un costum croit la un croitor de lux. De altfel, și-a asumat și rolul „croitorului“, punând piesa în scenă. A făcut o distribuție de zile mari, alăturând monștri sacri de tineri cu nerv. Este vizibil că a căutat cu tot dinadinsul să mențină spectacolul în limitele umorului franțuzesc, știind că, pe scenă, șampania franțuzească nu trebuie niciodată înlocuită cu căpșunica „de buturugă“. Cu toate acestea, există, pentru urechi atente, mici, aproape infinitezimale, derapaje stilistice. Spectacolul, nu însă și lectura textului, prilejuiește asocierea între *Egoistul* lui Anouilh și *Titanic Vals* al lui Mușatescu. Ca și Saint-Pé, Spirache Necșulescu este hăituit de familie; unul trebuie s-o înfrunte pe Ardèle, celălalt pe Chiriachița; amândoi sunt conștienți că liniștea se cumpără cu bani grei.

Controlul atent al ritmului, distribuția inteligentă a accentelor, punerea în valoare a replicilor fac din acest spectacol o demonstrație de virtuozitate. Un decalaj valoric între „greii“ distribuției și partenerii mai tineri este, desigur, inevitabil. Radu Beligan, Carmen Stănescu și Mihai Fotino strălucesc de energie și transmit publicului o stare de grație. Din aceeași categorie, Damian Crâșmaru își exteriorizează puțin prea mult temperamentul. Sanda Toma uimește prin originalitatea cu care interpretează „în forță“ rolul unei menajere autoritare. Mihai

Niculescu, în rolul unui soț „rezonabil", face puntea între generații, impunându-și o interpretare sobră, nuanțată. Aripa tânără pare puțin timorată de vecinătatea „leilor" și încearcă să-și ascundă, sub o mască de vivacitate, complexele. Lamia Beligan pune mult nerv, dar prea puțin umor, în personajul unei femei aflate în căutarea „plenitudinii". Cesonia Postelnicu este ușor stridentă în rolul unei tinere emancipate, iar Silviu Biriș este dinamic, dar vizibil dezavantajat de partitura monocordă. Medeea Marinescu, în rolul consistent al tinerei actrițe, parteneră a dramaturgului, estompează efectele, mai ales în scena suculentă a monologului nocturn.

Performanța acestui spectacol ar trebui imortalizată pe peliculă, pentru a oferi celor ce vin o excelentă versiune „Beligan forever".

Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București – Egoistul **de Jean Anouilh. Regia: Radu Beligan. Scenografia: Viorica Petrovici. Coloana sonoră: George Marcu. Distribuția: Radu Beligan *(Saint-Pé),* Damian Crâșmaru *(Gaston),* Carmen Stănescu *(Ardèle),* Lamia Beligan *(Lucie),* Cesonia Postelnicu *(Marie-Christine),* Silviu Biriș *(Arthur),* Mihai Niculescu *(Bernard),* Medeea Marinescu *(Joséphine),* Mihai Fotino *(Doctorul),* Sanda Toma *(D-na Boudard).* Data reprezentației: 16 noiembrie 2004.**

Nicolae PRELIPCEANU

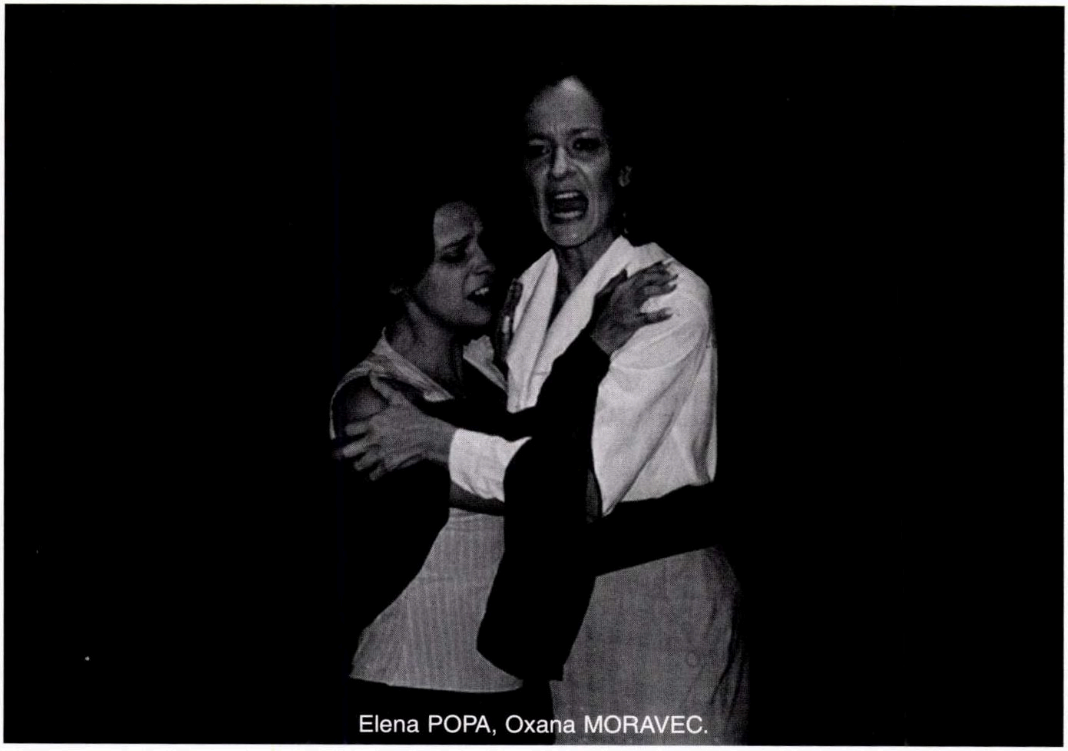
Alexandru Dabija cu Cehov la Ploiești

Probabil cea mai frecventată piesă a lui Cehov, alături de *Unchiul Vania*, *Trei surori* îi prilejuiește lui Alexandru Dabija, la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești, o creație remarcabilă, originală, fără a putea fi acuzată de iconoclastie. Fapt cu atât mai dificil cu cât asupra acestui text s-au încercat directori de scenă de toată mâna și din toate generațiile, dând uneori impresia că resursele cehoviene sunt epuizate. Nu și pentru un regizor ca Alexandru Dabija.

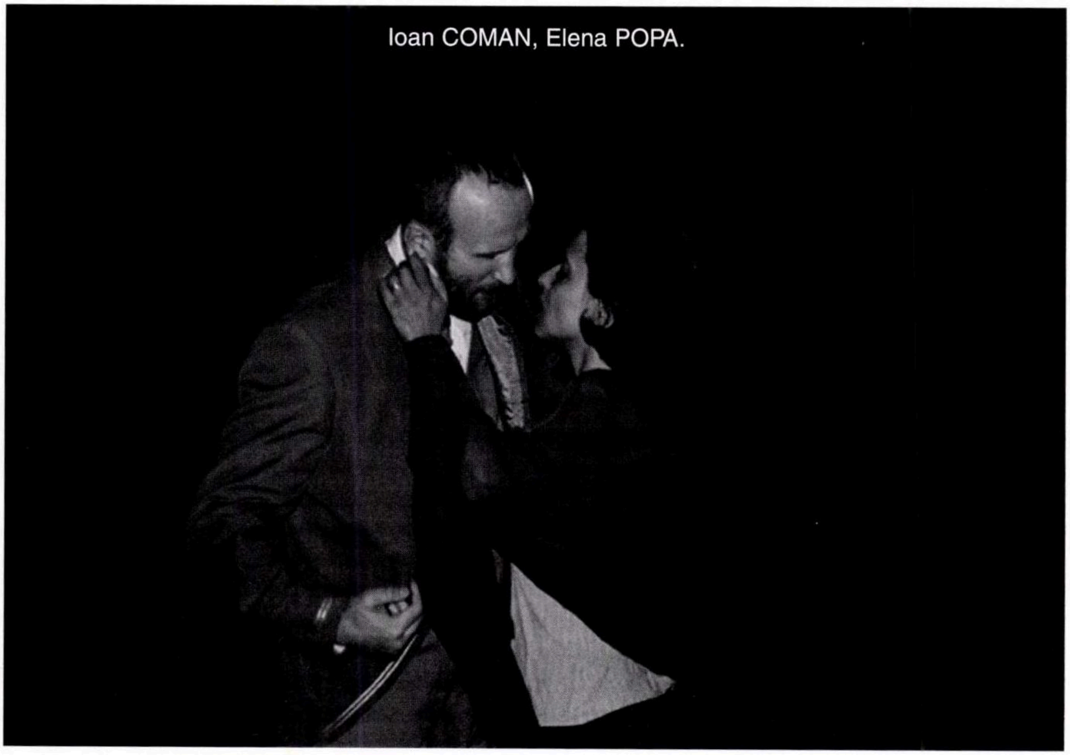
În ultimă analiză – sau în prima, poate? – drama celor trei surori este una de esență bovarică. Visul acestora de a se întoarce într-un „paradis" pierdut conține, în subtext, și o schiță a unei caricaturi a fundamentalului vis omenesc de a regăsi Paradisul inițial...

Toată povestea, mai precis toată țesătura poveștilor individuale care constituie marea tristețe comună, se întâmplă într-un spațiu de trecere, între afară și salon, acolo unde lucrurile iau o turnură așezată, la masă, un spațiu și un timp al stabilității acela. Aici, în fața ochilor noștri, Olga, Mașa, Irina și cei din jurul lor sunt, în permanență, în trecere. Exact cum își și închipuie cele trei surori viața în orașul de provincie, ca un popas în drumul spre Moscova. Alexandru Dabija a subliniat acest lucru, esențial pentru înțelegerea dramei, construind o „scenă în scenă", pe unde se perindă cu toții, surorile, fratele lor, Andrei, cei doi curtezani ai Irinei, Tuzenbah și Solionâi, doctorul Cebutâkin, cel care nu mai știe nimic, a uitat totul și citește numai ziare, Kulâghin, Anfisa și Ferapont, spațiu peste care, sub ochii noștri mirați, se înstăpânește Natașa, cumnata mahalagioaică a surorilor cu aer mai aristocratic.

Există în text mai multe niveluri ale visului, dar acesta e singurul motor al vieții personajelor, să zicem sus-puse. El, însă, lipsește cu totul din viața celor de



Elena POPA, Oxana MORAVEC.



Ioan COMAN, Elena POPA.

jos, a Anfisei și a lui Ferapont. Dacă *Verșinin* (Ioan Coman) se exaltă pițigăiat la gândul vieții celor de peste 2–300 de ani, Solionâi își imaginează cum va fi și vor trăi oamenii peste 20–30 de ani. Dacă ne gândim că piesa a fost scrisă în 1900, proiectul lui e de mult trecut în acest moment. Doar al lui Verșinin mai are șanse, e încă în stare pură, de neîntâmplare. Cât despre cele trei tinere femei, ele își fac planuri pe câteva luni („la toamnă vom pleca la Moscova") și tocmai ele sunt cele care rămân. Ironia sorții bântuie serios prin subsolurile textelor lui Anton Pavlovici.

Cele trei tipuri feminine prilejuiesc actrițelor Oana Moravec *(Olga)*, Elena Popa *(Mașa)* și Ada Simionică *(Irina)* creații care se rețin. Ironia străpunge tristețea în vocalizele Olgăi: *„Vaaaaai! Ce obosită sunt!"*, dar subliniază și disperarea care învăluie totul, cu toată bucuria aparentă din replicile inițiale, de la ziua Irinei, care împlinește 20 de ani. Nadiana Sălăgean creează o foarte credibilă Natașa, care pune brutal stăpânire pe casă; ea le trasează chiar, printr-un ingenios efect de scenografie-regie, calea „cea dreaptă" personajelor, instalând un preș lung ca o și mai lungă potecă și apoi un plastic protector. Ea este, în fond, mesagerul tristei realități pentru vag aristocraticele surori, pe care, din nou ironic, Cehov o opune tuturor viselor și proiectelor celorlalți. În limbaj istoric, ea este reprezentanta burgheziei care se instăpânește, cu obiceiurile ei semipopulare, peste domeniul de altădată al aristocrației. Cu preșul ei, ea le trasează, apoi, „calea, adevărul" și, poate, chiar „viața".

Alexandru Pandele e un Ferapont care contrapunctează, trezind ilaritatea, frământările personajelor. Adrian Ancuța își joacă rolul de personaj resemnat cu viața sa, Mihai Calotă e și el convingător în rolul baronului Tuzenbah. Tudor Smoleanu mi s-a părut mai palid în „evoluția" sa în jos, ratarea lui e, de altfel, chiar în text, mai puțin spectaculoasă decât aceea a doctorului Cebutâkin, excelent

Tudor SMOLEANU, Constantin COJOCARU.

interpretat de Constantin Cojocaru. Finalmente, probabil că acesta e spectacolul care confirmă o actriță – Elena Popa – cu mari resurse pentru tragic, dar și pentru drama burgheză, să-i zicem așa, cum e și pentru rolurile ce înglobează și grotescul din teatrul postmodern, calități pe care i le-a exploatat și Radu Afrim.

Scenografia, clasică, a lui Ștefan Caragiu, îl servește de minune pe regizorul Alexandru Dabija, rezultatul fiind un spectacol de mare intensitate a emoției dramatice și puternic tranzitiv de pe scenă în public.

Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești – Trei Surori **de A.P. Cehov. Traducere: Moni Ghelerter. Consultant versiune scenică: Izolda Vîrsta. Regia artistică: Alexandru Dabija. Scenografia: Ștefan Caragiu. Asistent regie: Niculae Urs. Cu: Oxana Moravec *(Olga),* Elena Popa *(Mașa),* Ada Simionică *(Irina),* Tudor Smoleanu *(Andrei),* Nadiana Sălăgean *(Natalia),* Ioan Coman *(Verșinin),* Mihai Calotă *(Tuzenbah),* Constantin Cojocaru–Nicolae Urs *(Cebutâkin),* Adrian Ancuța *(Kulâghin),* Karl Baker *(Solionâi),* Lucian Ștefănescu *(Anfisa),* Alexandru Pandele *(Ferapont).***

Constantin PARASCHIVESCU

Mama și fiul, pe scena debutului

Prezența Maiei Morgenstern pe afișul unui spectacol e o garanție de calitate de afluență. Nu mai e nevoie să spunem de ce, palmaresul actriței e edificator în această privință, a fost numită actrița anului, iar dacă ar fi să selectăm dintre însușirile sale pe cele cu mare rezonanță, am reține mai întâi formidabilul temperament dramatic, apoi disponibilitatea de a alterna și îmbina registrele, de la tragic la comic,inteligența și forța vulcanică ce o caracterizează. Evident, o vedetă în adevăratul înțeles al cuvântului. Căreia ar merita, poate, să i se dedice chiar o piesă.

Un gând inspirat al conducerii Teatrului Evreiesc de Stat i-a oferit șansa întâlnirii cu o piesă care, dacă nu i-a fost dedicată, îi reprezintă celebritatea: *Tango final* (nu *Tangou,* cum greșit e transcris pe afiș și în program) de Mario Diament. Scriitor și ziarist, născut la Buenos Aires în 1942, din părinți evrei polonezi, cu piese reprezentate în America Latină și Europa, S.U.A., corespondențe și articole pentru publicații din Miami, Madrid, New York, Geneva, Tel Aviv, Cairo. Una dintre piese, inspirată din viața mamei sale, *Cartea lui Ruth,* a fost jucată și pe scena acestui teatru în 2002, iar *Tango final,* reprezentată acum, evocă ușor nostalgic și cu umor seducția pe care i-o provocau vedetele cinematografice adolescentului ce petrecea ore întregi în fața ecranului, visând la o viață galantă și aventuroasă. Aluzia la tangou, „cea mai originală expresie muzicală argentiniană", cum îl definește, are în vedere sugestia de „pândă", nu între parteneri eleganți la dans cum ne-am închipui, ci între pisică și șoarece înainte de deznodământul fatal. Asta pentru că între Valeria Duran, fostă vedetă de cinema retrasă de 20 de ani în anonimat, și tânărul reporter Diego Goldstei, venit să-i ia un interviu, se insinuează o cursă de identitate cu dezvăluiri și învăluiri, un joc de-a sincere mărturii și retractări, în care fosta glorie știe să-și valorifice resursele de teatralitate și neprevăzut, iar tânărul, care a avansat totuși cam mult în iscodirea divei, riscă prețul fatal al propriei îndrăzneli.

Când, alături de Maia, în rolul tânărului reporter apare propriul ei fiu, Tudor Aaron Istodor, spectacolul capătă un interes în plus față de alternanțele subiectului, privești mai mult partenerii și relațiile de joc, decât personajele, la urma urmei convenționale. Maia domină, covârșește, e dură și nostalgică, energică și duioasă, reprimându-și remușcările, solitudinea și, firește, tânărul Tudor pare stingher, dar nu e. Cu admirație stăpânită și lucidă, știe să-și exprime răspicat rostul, s-o înfrunte pe femeia capricioasă când își iese din fire, s-o amăgească puțin, detașat și ferm. Sigur că se resimte diferența dintre virtuozitate și concentrarea primilor lui pași, dar nu în sens flagrant, ci agreabil chiar. Doar că unele izbucniri ale interpretei, repetate în fortissimo, ar fi trebuit nuanțate și gradate de regizorul Moshe Zassur, pentru a face mai clară „pânda" și verosimil ritmul jocului.

Din caietul-program: *„Dar cum este să joci alături de propriul fiu?" – „E foarte greu – pentru el!"*. Și: *„Cum e însă să joci cu... mama?" – „Tare! Tare de tot!"*. Spectacolul este interpretat în limba română, pe scena unde a debutat Maia Morgenstern și urcă pentru prima dată în fața publicului fiul ei Tudor, student anul II la U.N.A.T.C., sub bune auspicii, după cum se vede.

Teatrul Evreiesc de Stat – Tango final **de Mario Diament. Traducere: Monica Mihăescu. Regia artistică: Moshe Zassur; scenografia: Constantin Ciubotariu; muzica: Mircea Király. Distribuția: Maia Morgenstern, Tudor Aaron Istodor. Premiera: 26 noiembrie 2004.**

Din nou acasă

Deschiderea celei de a 49-a stagiuni a teatrului „Victor Ion Popa" din Bârlad a coincis cu...întoarcerea acasă. Vreme de patru ani, din vara anului 2000, sala teatrului a intrat în renovare și colectivul artistic și-a prezentat spectacolele la Casa de Cultură și în turnee la Iași, Bacău, Galați ș.a. Sala e acum elegantă, cu fotolii confortabile, acustică bună, mai rămâne de amenajat foaierul și, la a 50-a aniversare a înființării teatrului în localitate, edificiul își va primi oaspeții cu o înfățișare nouă și, sperăm, plăcută. Sâmbătă 16 octombrie cortina s-a ridicat pentru spectacolul *Pelicanul* de August Strindberg, în regia Irinei Popescu Boieru.

Piesa scrisă după 1907, când Strindberg și-a creat la Stockholm un teatru de cameră propriu, după modelul lui Max Reinhardt, și a conceput pentru el câteva drame apropiate ca factură tematică și structură, *Furtuna, Casa arsă, Pelicanul, Sonata Fantomelor.* În ele, cum spune Vito Pandolfi, „Trecutul apasă, constrângând personajele la raporturi crude, la sacrificii neomenești". La confratele nordic, Henrik Ibsen, trecutul intră în scenă, cum știm, ca un personaj real, bulversând prezentul; în drama retrospectivă a lui Strindberg, observă în exemplarul său studiu Ion Vartic, „«apare o noutate față de aceea ibseniană; aici personajul încearcă, prin varii subterfugii, să se derobeze din fața trecutului său. Fie printr-o « inerție somnambulică », asemenea eroilor din *Pelicanul.* Fie printr-o fugă de sine..." *(Ibsen și «Teatrul invizibil»).* Fapt confirmat de mărturia personajului principal în cazul nostru, Mama Elise: „Da, mă trezesc ca dintr-un somn lung, lung! E îngrozitor! Oare de ce nu m-a trezit nimeni până acum?".

Sugestia titlului are în vedere o particularitate a pelicanului de a-și hrăni puii cu propriul sânge. Ceea ce aici se exprimă ca un vehement reproș la adresa Elisei, mama lui Fredrik și a Gerdei, care și-a crescut copiii în foame și frig, înclinată

Scenă din *Pelicanul* de Strindberg.

numai spre satisfacerea propriilor sale plăceri. Cu Axel, amantul pe care și l-a făcut ginere, ca să-i fie aproape. Soțul a murit în condiții misterioase, prezența lui obsedează însă prin căutarea insistentă a unui testament sau unei sume de bani și prin balansul repetat al fotoliului gol, care i-a aparținut, dătător de fiori. Atmosfera stranie, apăsătoare, personaje care se pândesc, se acuză, se hăituiesc, răscolesc sertare, executori judecătorești care inventariază bunurile mobile, pentru că familia n-are cu ce-și achita datoriile. Prilej de reproș din partea lui Axel, ademenit cu o moștenire iluzorie, din partea copiilor, lipsiți de căldura dragostei și de afecțiune. În cele din urmă, găsesc doar o scrisoare care o incriminează pe Elise. Pe bună dreptate, regizoarea consideră că „golirea spațiului și a sufletelor evoluează treptat ca o simfonie a pierderii și a zădărniciei" și încearcă în final „o recuperare a mitului mamei... care se va dovedi, totuși, Pelicanul".

În decor rece și translucid, din folii de plastic (Axenti Marfa), evoluează Eudoxia Volbea *(Margret,* slujnica), martor și acuzator indirect prin gesturi furișate și priviri ostentative, Marcel Anghel *(Axel*, ginerele), masiv și insinuant, amăgit și imprevizibil, Oana Pavalache și George Sobolevschi *(Gerda* și *Fredrik),* fiica și fiul cu aripi frânte, suflete rănite în care drama a atins paroxismul. Lily Popa Alexiu *(Mama Elise)* joacă bine o fațetă a personajului, tocmai cea care i se reproșează, nu însă și aceea mărturisită, de inerție somnambulică.

Pentru stagiunea jubiliară conducerea teatrului promite reluarea Colocviului regizorilor din teatrele dramatice, manifestare de prestigiu teoretic și practic, întreruptă în 1983 la a 13-a ediție.

Teatrul „Victor Ion Popa" Bârlad – Pelicanul **de August Strindberg. Regia: Irina Popescu Boieru. Scenografia: Axenti Marfa. Distribuția: Lily Popa Alexiu *(Mama Elise)*, George Sobolevschi *(Fredrik),* Oana Pavalache *(Gerda),* Marcel Anghel *(Axel),* Eudoxia Volbea *(Margret),* Dan Narcis, Simon Salcă jr., Cătălin Scutaru, Vasile Vrânceanu (în alte roluri). Data reprezentației: 16 octombrie 2004.**

Mircea MORARIU

De la dorință la putirință

Leonce și Lena este un text ce obligă la relecturi. Nu pentru că l-ar pune pe cititor în imposibilitatea de a-l descifra, ci pentru că o singură lectură l-ar plasa pe o pistă unică și nu întotdeauna adecvată. Textul e incitant, generator de speculații, cu nișe nenumărate, provocând mereu senzația că nu se lasă dezvăluit integral, că nu-și epuizează sensurile, că mai conține ceva fascinant, tăinuitor de abisuri ascunse în alte abisuri ce ți-au scăpat printre degete. Relecturile confirmă judecata de valoare inițială. E vorba despre o piesă bună și cât se poate de surprinzătoare, mai cu seamă dacă avem în vedere că e scrisă de dramaturgul consacrat mai ales prin viziunea sumbră asupra istoriei și a existenței umane, așa cum apare ea în *Moartea lui Danton* sau *Woyzeck.* E textul unei adolescențe pierdute, al unei vieți terminate prematur, la numai 24 de ani, și care prin bucuria, ingenuitatea, prospețimea, perfecțiunea de dantelărie fină în care nimic nu lipsește și nimic nu prisosește nu poate decât să încânte. Numai că în ciuda aerului său șăgalnic, a romanțiozității sale, a tensiunii vieții și a tinereții care tulbură și cucerește, piesa aceasta scrisă de Georg Büchner la începutul secolului al XIX-lea, pierdută spre a fi regăsită în primii ani ai veacului, surprinde prin inventivitatea și plurisemantismul lingvistic, însușiri ce fac din autorul ei un precursor deopotrivă al suprarealismului, existențialismului, absurdului. De aici, dificultatea despre care vorbeam la început și care justifică soarta, în același timp bună și rea, pe care *Leonce și Lena* a avut-o

Bogdan FLOREA și Ioana CALOTĂ.

Foto: Florin Biolan

pe scenele românești. Să ne reamintim că piesa a fost introdusă în circuitul autohton în 1970 de un antologic spectacol semnat Liviu Ciulei, de care toți cei ce au avut privilegiul de a-l fi văzut își amintesc ca fiind un amestec perfect de poezie și haz. Piesa a mai fost montată de câteva ori la noi, semnatarul acestor rânduri având știință doar despre un spectacol înfăptuit în stagiunea 1983/1984 la Teatrul Dramatic din Baia Mare de Radu Dinulescu, de un altul, produs în stagiunea 1994/1995 de Teatrul Maghiar de Stat din Cluj prin care își făcea intrarea în profesie regizoarea Barábás Olga, de cel de la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești (stagiunea 1998/1999), montat de Andreea Vulpe și de Cristian Juncu și, în sfârșit, de montarea de la „Odeon" a lui Alexandru Dabija. Toate, mai mult, mai puțin sau deloc izbutite, au fost primite cu interes, comentate cu asiduitate, concluzia fiind însă că nici unul nu a atins nivelul ediției princeps de la „Bulandra".

Iată de ce pariul lui Felix Alexa, care a montat piesa la Sala „George Constantin" (Studio) a Teatrului „Nottara" se arată de la început unul considerabil. Sunt semne că regizorul și-a dorit un spectacol-eseu, dar și un spectacol subtil, de rafinament poetic, expus într-o grafie fluentă și înzestrat cu o eleganță ușor calofilă. Că nu a pregetat să întindă câteva capcane spectatorului, făcându-l să creadă că asistă la ceva ușor, la o glumă bună. De aceea, unele personaje, precum cel al Regelui jucat fără probleme de Alexandru Repan, imaginat ca o paiață ilară, decrepită, ce apare însoțit de o mașinuță de jucărie teleghidată, ori cel al Maestrului de Ceremonii, conturat de Alexandru Jitea ca un conformist bățos se situează indubitabil pe un plan deopotrivă al comicului și al grotescului. Ei anunță amestecul de stiluri în care e gândit spectacolul. Căci Regele pare a fi împrumutat din Ghelderode, iar Maestrul de Ceremonii din Molière. Iar citatele se vor înmulți pe măsură ce spectacolul curge. Valerio e, în excelenta interpretare a lui Răzvan Vasilescu, un personaj pe care l-aș numi **de sinteză** ori **de interval**, de trecere, de cumpănă. El își poartă prânzul într-un cărucior de copil, primește ori ia tot ceea ce se află la îndemână. E viclean precum Scapin și profund ca Sganarelle din *Dom Juan*. Ține la distincția categorială dintre nebun și bufon. Felul în care își concepe rolul Răzvan Vasilescu își află un remarcabil pandant în jocul sclipitor, fără cusur al Adei Navrot, o Doică plină de nerv și spontaneitate. E foarte bine că e așa, numai că ar fi fost și mai bine dacă nu numai personajele secundare ar fi avut substanță, ci și protagoniștii. Or, lucrul acesta, cel puțin în cazul lui Leonce, nu se întâmplă, cu urmări în echilibrul montării.

Spuneam că Valerio e un personaj **de interval** pentru că sunt sigur că, dincolo de glume și de haz, Felix Alexa a vrut să fie autorul unei montări profund reflexive. Aici i-a sărit în ajutor Diana Ruxandra Ion a cărei scenografie stabilește cel mai limpede atitudinea filosofică și stilistică spre care a aspirat montarea. Metafora-cheie, subliniată de clepsidra din care se scurge nisip pe toată durata reprezentației, e cea a timpului. Un timp din care, la început, pare să fie abstras Leonce, aflat într-o stare de oboseală, de *lassitude*, cum zic francezii, specifică sfârșitului unei iubiri. „O dragoste care moare e mai frumoasă decât una care se naște", zice personajul spre a-și justifica nostalgia. Încheindu-și conturile cu *Rosetta* (Ioana Calotă), Leonce hamletizează (un nou citat), până a cădea pradă surprizei dragostei, jocului dragostei și întâmplării, *marivaudage*-ului de pe urma căruia se va îndrăgosti de Lena. Bogdan Florea i-a împrumutat personajului pletele blonde, silueta fragilă, privirea melancolică, dar mai are până să ajungă la substanța rolului. În Lena evoluează, cu candoarea pe care i-o remarcasem în *Romantism* de la Piatra-Neamț, Gabriela Crișu. Cei doi au sarcina de a crea

Răzvan VASILESCU și Bogdan FLOREA.

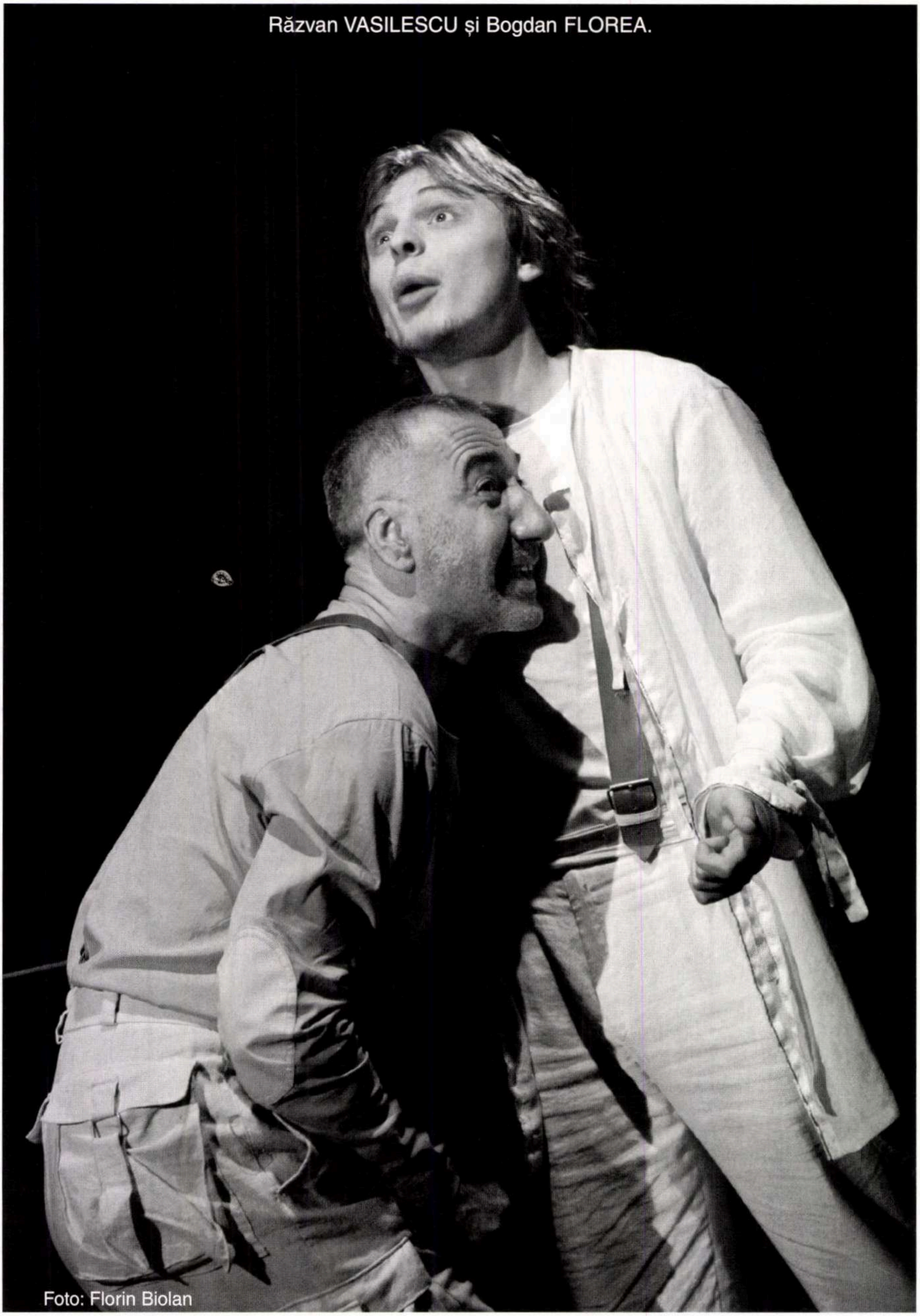


Foto: Florin Biolan

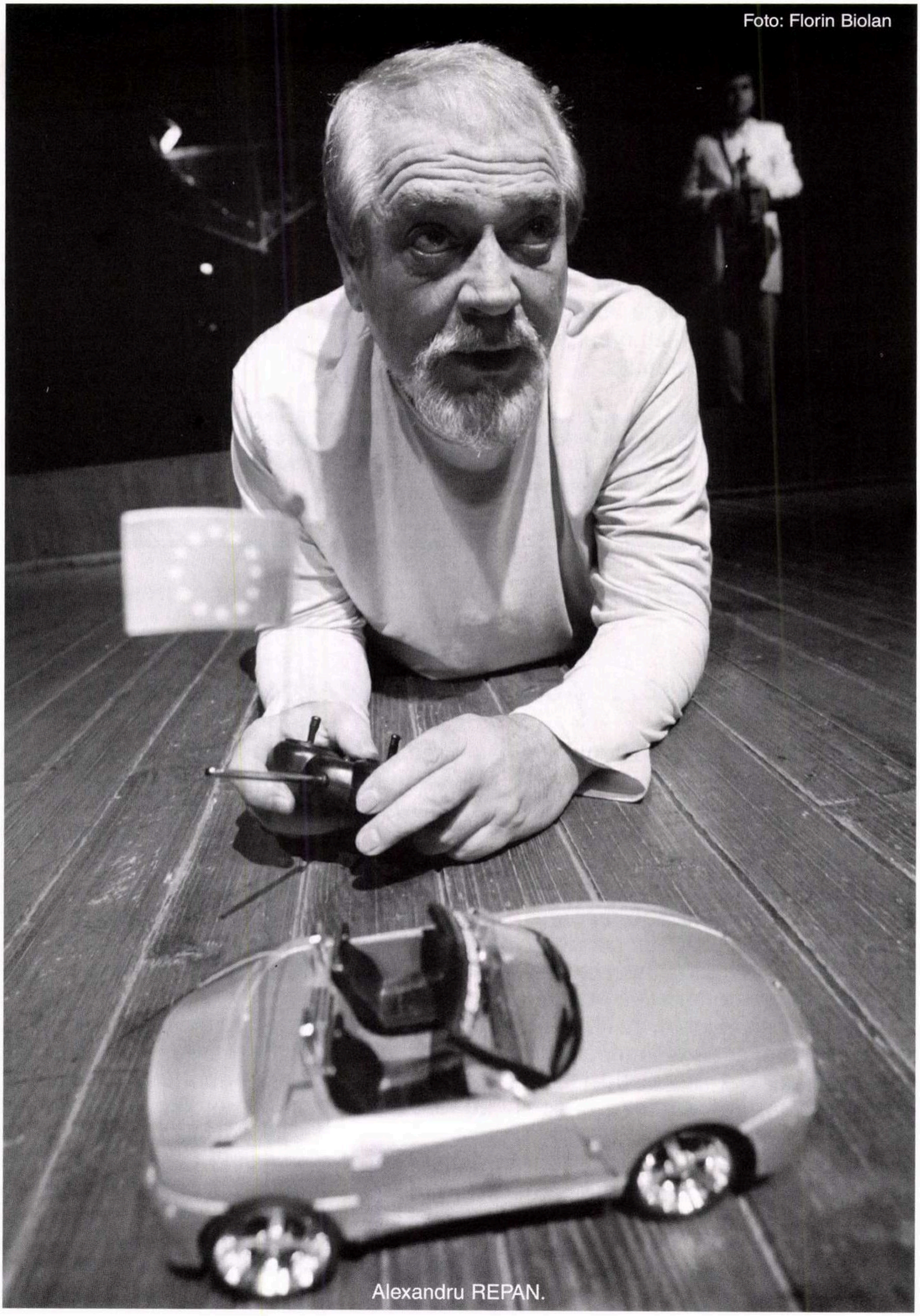


Foto: Florin Biolan

Alexandru REPAN.

spectacolul iubirii asupra căruia pluteşte o vrajă asemănătoare celei din *Visul unei nopţi de vară*. Reuşesc doar parţial.

Liedurile ce mustesc de ironie şi de umor negru ale Adei Milea sunt menite să completeze dimensiunea filosofică a montării, rolurile de menestreli fiind asumate de Gabriel Spahiu şi de Romulus Chiciuc.

E sigur că spectacolul cu *Leonce şi Lena* de la „Nottara" încorporează segmente ce degajă energii şi arderi superioare, asupra cărora am insistat în aceste însemnări. Însă la fel de sigur pentru mine e că, dincolo de lucrurile bune ce se pot spune (şi pe care nu am ezitat să le spun) despre montare, ar mai fi fost loc pentru ceva mai multă profunzime, un plus de poezie, un pic mai multă şi mai autentică **lucrare regizorală**, niţeluş mai multă concentrare actoricească pentru ca spectacolul să ajungă la anvergura la care aspiră. Asta însemnând că nici de data asta modelul Ciulei nu a putut fi egalat şi că drumul de la dorinţă la putirinţă e greu şi incomplet parcurs.

Teatrul „Nottara" din Bucureşti – Leonce şi Lena **de Georg Büchner. Traducerea: Nina Cassian. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Muzica: Ada Milea. Cu: Răzvan Vasilescu, Alexandru Repan, Bogdan Florea, Gabriela Crişu, Ada Navrot, Alexandru Jitea, Ioana Calotă, Gabriel Spahiu, Romulus Chiciuc. Data premierei: 5 noiembrie 2004**

Antoaneta IORDACHE

Cinci-şase... pentru un teatru recompus

Din fragmentele deştept legate a şase piese de teatru noi, aparţinând de sfera în urcare a tinerei generaţii de dramaturgi români, Ana Mărgineanu a construit un scenariu convingător (intitulat *8.9 8.9...fierbinte după '89)* şi care sporeşte miza controversei – când fierbinte, când mocnită – despre textul autohton. Nu se poate, din nici un motiv, face abstracţie la acest spectacol de întrebări ce ţin de contextul imediat şi cărora şi alte instituţii ori companii de teatru încearcă, să le găsească răspunsul. Mi-ar plăcea să cred că tânăra regizoare ce vine să propună „dintr-un condei" cinci nume pe afişul teatrului (deşi „Foarte Mic", central) nu e „singurul investitor" al bunei idei repertoriale, ci avem de-a face cu – în sfârşit – o programatică ridicare de cortină.

Ca şi Iosif Naghiu, cu nu mai puţin candidă stăruinţă şi eu am imaginat soluţii, ori dacă vrem, *coperte* întrebărilor ce ne preocupau după '89, privitor la dramaturgia românească. Fel de fel de ipoteze capabile să verifice *cvadratura subiectelor, personajelor, replicilor* între arlechini au fost concretizate ca proiecte şi avansate „celor în drept". (Mă refer la insistenţa fostului secretar al Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti, fiindcă îmi e cunoscută în detaliu.) Dintre diversele mele „aplicaţii" de gen, doar volumele de dramaturgie D.R.Popescu – *O batistă în Dunăre*, Naghiu – *Execuţia nu va fi amânată* şi Vişniec („integrala" pe care-am preluat-o în manuscris de la Iaşi) au dat o oarecare vizibilitate unghiului (zic şi azi) profesional, în care înţelesesem să mă plasez, faţă de febrilitatea fenomenului de reconsiderare a scrisului pentru scenă. Am avut avantajul de a fi, o perioadă, redactor de carte al

Editurii „Cartea Românească“ și de a relansa, cu autorii menționați și piesele lor respectabile (de nu și câteva deosebite), colecția de carte de teatru a editurii. Or, lăsând deoparte amănuntele particulare, fără *o susținere serioasă, sistematică și provocator productivă,* dramaturgia românească (reprezentată de componenții recentului afiș, de grupul *dramAcum*, de alte coagulări din perimetrul generației) are toate șansele să rămână *o aproximare*, o valență culturală periodic invocată în seminarii festivaliere, un subiect pentru provizorii turbioane de opinie în breaslă. Deși sunt motive să se încurajeze o deslușire clar articulată, ceea ce se vede cu ochiul liber și „azi“, în producția supravegheată de Ana Mărgineanu. Este, însă, elementar că nici aplaudabila ei inițiativă, cum nici frecventele acțiuni de promovare UNITER, UNITEXT etc., nu se pot substitui unei configurări – ca – sistem. Ca și alte proiecte focalizate, unul menit să susțină cu adevărat piesa românească și spectacolul ei își are locul în scenografiile economiei de piață liberă...

Obișnuită să fructifice oferta spațiilor netradiționale, regizoarea Ana Mărgineanu reușește să creeze un echilibru între planul abordării directe – „în real“ – a spectatorului și momentele „în oglindă“. Sala e și teatru, personajele și publicul sunt, secvențial, și actorii întâmplărilor, *spațiul este cel al memoriei colective.* Regizoarea nu forțează, ci mai degrabă ademenește publicul la starea de participare. Un exercițiu de integrare a percepțiilor în *aperceptiv* ne dezvăluie, la un nivel, montarea. Poate și autorii invită la asemenea soluție spectaculară. În orice caz, prins între surpriză și emoție, extras din condiția protectoare de martor-meditativ, publicul înțelege – parcă – mai în amănunt lucrurile, faptul că ele vin din propria-i realitate. Decupajul textual dă fiecăruia dintre actori posibilitatea să se evidențieze într-o ipostază sau alta din paleta de tipologii. *Coca Bloos* – lângă o distribuție inspirat închegată și care construiește scene de efect – îmbină cu acuratețe, pe când trece relaxat prin indescriptibil de hazosul ei rol, planurile, de altfel separate (sală / scenă), și face, deci, să funcționeze convenția regizorală potrivit căreia Teatrul și Lumea s-au suprapus. De finețe – monologul confesiv al Mariei Ploae. Dezinvolte – schimbările de registru (ironic / dramatic / comic) *ale* Izabelei Neamțu, deosebit de iuți și de sigure. De asemenea, foarte activi, în cuplu comic, Cristian Iacob–Gheorghe Visu. Un spectacol plăcut, bun, modern, *despre vicleniile actualității,* aceea...*fierbinte după '89.* Cine poate ști cu mai multă exactitate decât dramaturgul român Ștefan Caraman sau Peca Ștefan, Petre Barbu, Paul Cilianu ori Călin Blaga ce iluzie, ce dezamăgiri, cât râsu-plânsu, câte alte costisitoare bunuri personale ar vrea omul din stal să-i fie „achitate“, în schimbul biletului de teatru?...

Teatrul Mic – 8.9 8.9...fierbinte după '89, **scenariu de Ana Mărgineanu pe texte de Ștefan Caraman, Peca Ștefan, Petre Barbu, Paul Cilianu, Călin Blaga. Regia: Ana Mărgineanu. Muzica: Petre Mărgineanu. Mișcarea scenică: Florin Fieroiu. Cu: Coca Bloos, Maria Ploae, Cristian Iacob, Isabela Neamțu, Cristian Radu.**

În drum spre Canterbury

Dacă intri în sala unde se prezintă adaptarea Nonei Ciobanu după Chaucer urmărit de ideea că scena va cuprinde tot raftul de bibliotecă despre acest Boccaccio englez și că o dramaturgie a *Povestirilor din Canterbury* trebuie, obligatoriu, să parcurgă textul de la A la Zet, desigur spectacolul te va dezamăgi. Nu e „marea montare", nu tinde să satisfacă ori să reinventeze aserțiuni privitoare la autor sau la contextul beletristic. Tinde numai să răsfoiască *albumul cu fețe* în căutarea acelor trăsături ce, în mod ciudat, trec granița timpului și sunt încă prezente, pilduitoare. Există un palier didactic al scenariului: care se „citește" și în neabătuta secvențialitate, dar și în modalitatea plastică, contând pe *light design* și proiecții. Captive în decor, proiecțiile „spun" de la început că ecuația montării nu va fi una complicată, ci una „foarte la vedere": personaje drapate și lume din holul teatrului se intersectează și se suprapun. De fapt, locul desfășurării întâmplărilor este și el o proiecție, o „căutare", cum mărturisește regizoarea, un „drum care se merge pe sine" încontinuu, fără oprire. Șapte pelerini, în postură de naratori și, totodată, de personaje active restituie, în regim comico-parodic, inflexiunile acțiunii (din Flandra, Siria, Cetatea Atenei...). Uneori bine controlat de interpreți, alteori menținut cu efort demonstrativ, registrul parodic „convine" – în principiu – viziunii regizorale, problema fiind a dozajului și omogenității tonale în scenă, de la o reprezentație la alta.

Actualizările dinspre final, „desenate" apăsat chiar de regizoare, îi mobilizează la a fi prea expozitivi și pe actori. Altminteri, per total, trupa se achită cu profesionalism, iar în câteva momente, Claudiu Istodor, Radu Zețu, Vitalie Bantaș, Liliana Pană ies evident în prim-plan, fără a forța portanța la public a detaliilor comice. Și Ada Simionică, Bogdan Talașman, Mihaela Rădescu au bune prestații, de parcurs.

Teatrul Mic – Povestiri din Canterbury, **după Geoffrey Chauseer. Adaptare, dramatizare, regie: Nona Ciobanu. Scenografie, light design, proiecții: Iulian Bălțătescu. Muzica: Cristian Tarnovețchi. În distribuție: Claudiu Istodor, Mihaela Rădescu, Liliana Pană, Vitalie Bantaș, Radu Zețu, Bogdan Talașman, Ada Simionică. Premiera:**

Ce se vede la final...

Undeva, cândva...parteneriatul dintre Teatrul Fără frontiere și Teatrul Foarte Mic va fi având un rost, o motivație. Ambele bune. E o întrebare dacă și rezultatul scenic – spectacolul – trebuie să „răspundă" și de intenționalitatea acestei colaborări de fiecare dată, la fiece premieră. Pesemne că da, pesemne că nu, fiindcă viața teatrală nu-și croiește calendarele doar din zile faste, de duminică. Mai e și câte o filă nesemnificativă în top. Piesa Yasminei Reza *(Trei versiuni ale vieții)* are o construcție simplă, imediat descifrabilă la nivelul vieții teatrale. Asistăm la întâlnirea repetată a două cupluri de personaje din clasa mijlocie (oameni relativ realizați), în același spațiu, aproape în aceleași replici, descoperim însă, la reluare, caracterul și relațiile inșilor modificate – iar efectul este hazos, comic. Mediul e developat cu acuitate de text. Din când în când, montarea, sau mai exact actorii exploatează mai mult sau mai puțin fericit substanța comică a piesei. Problema e că prestațiile actoricești nu capătă relevanță, nu sunt „duse" nicăieri, se petrec, trec, rămân exerciții de moment care nu pot salva întregul de la deriva în nesemnificatv. La finalul spectacolului se vede asta foarte clar.Restul e teorie... Sau intenționalitate. Sau o altă montare, cu aceeași piesă simpatică, ofertantă.

Teatrul Fără Frontiere în parteneriat cu Teatrul Foarte Mic – Trei versiuni ale vieții **de Yasmina Reza. Traducerea: Violeta Popa. Regia: Monica Teodorescu; scenografia: Dana Istrate. În distribuție: Alina Berzunțeanu, Gabriel Spahiu, Gianina Corondan, Claudiu Istodor. Premiera: 2 decembrie 2004.**

Alina MANG

„Viața ca o pradă"

Mădălina și Bogdan se întâlnesc într-un avion ce părăsește România cu destinația Irlanda. Ea, minoră și entuziasmată de gândul începerii unei noi vieți, într-o țară „cool" alături de prietenul ei, Voicu, om cu relații care se află deja acolo și-i pregătește lansarea într-o carieră artistică; el, nu tocmai încrezător în viitorul pe care i-l oferă bursa de studii obținută la o facultate de arte din Dublin. Se revăd câteva luni mai târziu, când Voicu, un „pește" insistent și convingător în a racola clienți, îi aranjează lui Bogdan o întâlnire cu „fetița" lui, cu Mădălina. Banii pe care ea îi cîștiga lucrând într-un *fast-food,* la pregătirea kebabului, s-au dovedit a nu fi suficienți pentru a le asigura traiul, așa încât Voicu i-a propus prietenei lui un „job" perfect la care nu va mai fi nevoită să stea atât de multe ore în picioare și din care va câștiga bani adevărați: să se prostitueze. Bogdan și Mădălina îi ascund lui Voicu faptul că se cunosc, îl lasă să creadă că Bogdan este un client fidel, pentru ca ei să se poată întâlni în continuare, iar Mady să îl ajute la realizarea unui film despre lumea prostituatelor cu care el urma să-și încheie studiile de masterat. Vor fi, însă, descoperiți, Bogdan devenind și el victima lui Voicu, prins în acest triunghi vicios din care nu se va mai putea desprinde. Ajutați de cunoștințele lui Bogdan, specialist în multimedia, ei pun pe picioare o afacere cu site-uri obscene pentru a-și diversifica „activitatea". Acest joc murdar în care se lasă

Mădălina GHIȚESCU, Răzvan OPREA și Rolando MATSANGOS.

antrenați, pentru că nu au puterea să-și analizeze și să-și definească opțiunile, le distruge viețile, și-i duce la crimă. Bogdan și Mădălina se îndrăgostesc, ea rămâne însărcinată, devenind astfel inutilă și chiar un pericol pentru afacerea lui Voicu. Împins de acesta, Bogdan săvârșește crima. Povestea nu se sfârșește aici. Voicu va mai găsi în România o Mădălină visătoare, gata să lase totul pentru a pleca în Irlanda să devină vedetă.

Mai multe despre această istorie și eroii ei nu veți afla accesând site-ul *mady-baby.edu*. Este titlul piesei scrisă de Gianina Cărbunariu și al spectacolului ce se joacă la Teatrul Foarte Mic. Textul propune un subiect dur, limbajul folosit este și el astfel. Se spun cuvinte care îi pot șoca pe spectatorii pudici (dacă mai sunt..., având în vedere invazia de mesaje necenzurate și știri deocheate prezente în presă și pe toate canalele audiovizualului la ore de maximă audiență) sau pe acei care au venit la teatru tocmai pentru a căuta o iluzie, pentru a se implica într-o altă lume, fictivă, dar mai bună, și nu pentru a fi părtașii unui protest social, chiar dacă el se face cu mijloacele artei. Indiferent de motivul pentru care te-ai afla în sală, asiști la o reprezentație de teatru, de bună calitate, care nu te poate lăsa indiferent. Spectacolul vorbește despre o realitate, pe care chiar dacă o ignori, există; el nu oferă iluzii, ci te îndeamnă să meditezi sau să iei atitudine. Poți să accepți această propunere sau nu. Poți să urmărești reprezentația până la final, să te întristezi, să te amuzi, să te înduioșezi, pentru ca apoi să aplauzi sau să pleci trântind ușa (ceea ce a și făcut un spectator după primele zece minute, în seara premierei). Nu cred că există un răspuns corect și nici nu-l caut. Mă interesează această propunere ca spectacol, ca formă de artă, pentru că are un mesaj de impact social. O generație de artiști tineri aduc în discuție problemele pe care le au unii dintre cei apropiați de ei ca vârstă, dezorientați în lipsa unor repere clare. Scenariul conturează caractere, este construit dinamic, din replici vii. Fiecare dintre cei trei actori are momentul său pe care îl susține cu convingere în fața publicului. Mădălina Ghițescu în Mady joacă inocența și naivitatea unei fete simple ce devine apoi o vampă cu remușcările și sentimentele ei contradictorii, Răzvan Oprea este „adevărat“ în rolul proxenetului fără scrupule, Rolando Matsangos ne face cunoștință cu Bogdan, un băiat bun în fond, dar extrem de vulnerabil. În cele două ore, cât durează spectacolul, decorul simplu, compus doar din câteva panouri și practicabile, se schimbă în ritm alert și la vedere, se demontează și se montează iar, sub o altă formă, pentru a redefini spațiul, pentru a fixa un nou loc de desfășurare a acțiunii. Gianina Cărbunariu, care semnează și regia, își compune spectacolul din scene ce se succed uneori cinematografic, folosește proiecții care fie dau dimensiune spațiului (de exemplu o autostradă), fie măresc sau multiplică imagini obsedante și definitorii pentru cele trei personaje și povestea lor (cum ar fi, de pildă, o pereche de buze rujate strident, apetisante, aproape frivole). Toate aceste momente sunt împletite ingenios și cu efect într-un spectacol ce intrigă, ce poate deveni obositor prin agresivitate, dar care este sincer și curat, totodată.

Teatrul Foarte Mic – mady-baby.edu **de Gianina Cărbunariu. Regia: Gianina Cărbunariu. Scenografia: Alina Herescu. Proiecții multimedia: Maria Drăghici, Tudor Petre. Mișcarea scenică: Carmen Coțofana. Producător: Liviu Pavel. În distribuție: Mădălina Ghițescu, Răzvan Oprea, Rolando Matsangos. Data premierei: 5 noiembrie 2004.**

Ticăloșii lui Berkoff

Steven Berkoff? Actorul englez cu ochii de un albastru intens, cu o privire pătrunzătoare și o expresie a feței deosebit de mobilă, pe care cei nu foarte interesați de lumea teatrului, dar atrași de cinematografie l-au putut vedea în filme precum *Beverly Hills Cop*, *Rambo* sau *Octopussy*. Născut în 1937 în Stepney, East London, Berkoff, un actor important al generației sale, a studiat Teatrul la Londra și Paris, a jucat mult, a scris și regizat piese de teatru. Primul său text dramatic *East* a fost reprezentat la Festivalul de la Edinburgh în 1975. I-au urmat apoi altele: *West*, *Acapulco*, *Greek*, *Harry's Christmas*, *Messiah*... A adaptat pentru scenă și regizat opere cunoscute precum *Metamorfoza* și *Procesul* ale lui Franz Kafka, *Agamemnon*, după Eschil, și *Căderea Casei Usher* a lui E.A. Poe. A semnat regia spectacolelor *Hamlet*, *Macbeth*, *Richard II*, *Coriolan* de W. Shakespeare, *Salomeea* de Oscar Wilde și multe altele, cu care a realizat turnee în orașe din diferite colțuri ale lumii. A și recunoscut, de altfel, public, plăcerea sa de a călători. Urmărindu-i fișa biografică aflu și de cărțile pe care le-a publicat – jurnale de creație (*I Am Hamlet, Meditations on Metamorphosis*, *Coriolanus in Deutschland*, *The Theatre of Steven Berkoff*...), culegeri de scurte povestiri (*Gross Intrusion*, *Graft: Tales of An Actor*...). A primit aplauze și cronici elogioase din partea celor care i-au urmărit *one-man-show*-urile: *One man*, *Shakespeare's Villain*, *Requiem for Ground Zero*.

Unul dintre acestea, *Shakespeare's Villain* a fost prezentat la București, la Teatrul Mic, ca parte a festivalului UK_RO 2004. A fost prima oară când l-am văzut pe Steven Berkoff. Singur, îmbrăcat simplu și lejer într-o bluză neagră și o pereche de pantaloni de aceeași culoare, fără a fi ajutat de vreun element de recuzită, a captat atenția întregii săli timp de mai de bine de o oră, vorbind publicului despre ticăloșii lui Shakespeare, despre Macbeth, Richard al III-lea, Iago, Shylock... Și-a construit discursul scenic într-un mod inedit, complet diferit față de celelalte reprezentații *solo* la care am mai luat parte ca spectator. A fost o lecție de actorie, o lecție despre cum poate fi compus cu inteligență scenică un astfel de moment. De la început a mărturisit publicului că nu există un scenariu, că fiecare dintre cei prezenți contribuie la realizarea spectacolului, care se creează atunci, pe loc. Am știut că nu este așa, că acele vorbe făceau deja parte dintr-un text pregătit dinainte, dar jocul său m-a determinat să mă îndoiesc de acest lucru. Am trăit senzația că improvizează permanent. Experiența adunată din reprezentațiile anterioare l-au făcut să fie pregătit și să aibă replicile potrivite pentru fiecare situație. De pildă, în timpul spectacolului a sunat telefonul unuia dintre spectatori. Reacția sa a fost firească și spontană, a spus cu umor: „pe mine mă caută, trebuie să fie managerul meu“. Probabil că i s-a mai întâmplat asta și a avut aceeași replică, dar îți lăsa impresia că era pentru prima oară.

Ticăloșii lui Shakespeare nu este alcătuit din monoloage ale personajelor amintite mai sus, ci este o analiză a acestor caractere „rele“, a stărilor conflictuale care le conduc spre fapte reprobabile, atât din perspectiva literară, cât și din cea a actorului pus în situația de a interpreta un asemenea rol. Steven Berkoff îi privește cu detașare pe acești eroi negativi ai lui Shakespeare, își introduce spectatorii în atmosfera de lucru a artistului care caută soluția ideală de abordare a unui personaj. Comentează relația autor–regizor–actor.

Folosește ironia, anecdota, face trimitere la alți celebri interpreți ai lui Shakespeare, la Sir Laurence Olivier, Ian McKellen, Peter Hall, la eroii negativi din filmele contemporane. Pătrunde incisiv în psihologia „ticălosului“ și propune un alt mod de a-i privi pe ticăloșii Marelui Will. Este de acord că ei fac rău în mod deliberat. Dar, spune el, există mai multe tipuri de ticăloși: cei care sunt astfel prin natura firii lor, cei care devin ticăloși, puși în diverse situații și cei care sunt produsul unei societăți aspre și neîndurătoare. Imaginea generală asupra lui Macbeth este una îngăduitoare, Lady Macbeth fiind considerată adevărata ticăloasă. În schimb, Berkoff o absolvă de orice vină și-l prezintă pe Macbeth drept singurul mare ticălos din piesă. Privește aceste personaje ale lui Shakespeare drept niște „ticăloși necesari“, elemente cruciale ale structurii conflictuale, adesea mai interesanți decât eroii pozitivi și care stârnesc uneori chiar simpatia și mila publicului.

În *one-man-show*-ul său, Steven Berkoff este Iago, Othello, dar și Desdemona, Hamlet, dar și Gertrude, Macbeth, dar și Lady Macbeth. Coboară scări inexistente, pe care însă te face să le „vezi“, „simți“ tăișul unei săbii invizibile, „auzi“ zgomotul unei uși trântite. Trece cu ușurință de la un rol la altul. Este un excelent vorbitor. Vocea și corpul îi sunt partenerii perfecți și a dovedit că sunt și singurii de care are nevoie pentru a face un spectacol de teatru de bună calitate.

British Council în parteneriat cu Teatrul Mic – Ticăloșii lui Shakespeare. ***One-man-show* de Steven Berkoff. Data reprezentației: 7 octombrie 2004.**

Adrian PALCU

Între intenții și realizare

William Hazlitt remarca odinioară că „*Furtuna* e una dintre cele mai originale și mai perfecte piese ale lui Shakespeare [...]. Este plină de grație și de grandoare. Personaje umane și imaginare, dramaticul și grotescul sunt amestecate împreună cu cea mai înaltă artă, fără ca aceasta să fie ostentativă.“

Sunt observații pertinente ce și-au găsit ecou la numeroșii directori de scenă care, de-a lungul anilor, lăsându-se seduși de farmecul poetic al acestei piese-testament, au încercat să ridice în trei dimensiuni nu numai imaginile – fabuloase, în sine – dar mai ales tâlcurile și metaforele poveștii. Cu mai multă sau mai puțină inspirație. Cu mai mult sau mai puțin succes, după caz. Pentru că piesa (bogată în simboluri și semnificații), propunând o generoasă diversitate a situațiilor și un evantai larg al tipologiilor, lasă câmp de manevră – practic, nelimitat – imaginației regizorului. Dar, în același timp, și acoperă cu frunzișul unei luxuriante teatralități – nelimitată și ea, fiind vorba de Marele Will – capcana adâncă și periculoasă a diluării coerenței. Fundul acestei capcane poate fi atins prin căderea în neinteresant, fastidios și încâlcit.

E vorba, deci, de un echilibru subtil (la nivelul construcției dramatice și al replicii) între concretețea lumii reale și magia plăsmuirilor imaginației. Un balans permanent. (Pseudo) conflictul între teluric și apolinic e rezolvat în manieră poetică tipic shakespeariană prin afirmarea binelui și restaurarea ordinii morale în lume, iar translarea pe scenă a acestui sâmbure narativ învelit în tul poetic reclamă o viziune regizorală fermă și limpede, o acoperire strălucitoare a rolurilor și – de ce nu? – un dram de nebunie (magie?) scenică. Desigur, nu toate montările acestui text pot beneficia de minunata trupă din perioada de glorie a Teatrului „Bulandra“, sau de ochiul format și mintea clară ale lui Liviu Ciulei. Dar această evidență nu trebuie să funcționeze ca impuls inhibitor. Dimpotrivă, cred eu, ar trebui să amplifice ambițiile artistice (în sensul bun al sintagmei) spre atingerea unei performanțe care să ridice – măcar într-un mod onorabil și onest – mănușa unei asemenea provocări, rămasă etalon de măiestrie al vieții teatrale românești, iată, la aproape trei decenii de la „comitere“.

Radu Dinulescu se află la prima lui întâlnire, ca regizor-creator, cu universul shakespearian. Fascinația textului lucrează asupra directorului de scenă, îi alimentează (nu până la capacitatea maximă, totuși) rezervorul inspirației, îi potențează reflexul narativ, dar ea se oprește undeva la jumătatea drumului dintre concretizarea scenică și seducția (obligatorie în cazul adevăratelor izbânzi teatrale) care era de așteptat să se transmită asupra spectatorului. Din păcate, sala abandonează foarte repede filonul așa-zicând serios al mizanscenei, devenit prea puțin atractiv, și urmează o direcție mai facilă (cumva la prima mână), reacționează mai cu seamă la aparițiile pitorești (la limita vulgarității, uneori dincolo de ea) ale lui Trinculo și Stephano (schițați în cheie apăsat burlescă de Florin Covalciuc și Doru Nica), sau la gemetele și gesturile ilare ale lui Caliban (Nicu Mihoc, aici cu o turație a motoarelor peste turația de ansamblu a trupei, dar fără a putea modifica în bine impresia de ansamblu).

Și totuși, unde se voalează imaginea de ansamblu? Cum de tocmai filonul poetic al poveștii rămâne undeva într-o zonă neinteresantă pentru spectator? De ce emoția nu ia în stăpânire stalul și lojile? Întrebări-obsesie ce își găsesc parțial elucidarea, pentru că premisele sunt așezate bine, povestea e depănată inteligibil, actorii rostesc corect (poate nu întru totul convinși/convingători), luminile cad unde și când trebuie, acrobații *trupei Urania* au o plastică eficientă, se mișcă asemenea unor spiriduși omniprezenți cum cere povestea.

Cred că explicația trebuie căutată în faptul că toate aceste calități, suficiente în spectacole obișnuite, fie și însumate fac prea puțin când e vorba de *Furtuna.*

Pentru un actor de anvergura lui Valentin Voicilă, a spune că el face aici o mare creație înseamnă a-i jigni forța artistică și simțul critic. El compune un Prospero ponderat, cu alunecări bine controlate între cele două lumi, cam monoton și solemn, dar complet lipsit de mister. Același reproș l-aș formula și în cazul lui Ariel. Spiridușul schițat de Carmen Vlaga e lipsit de apetit ludic. Actrița compensează într-o anumită măsură, printr-o mobilitate fizică remarcabilă și prin relaționarea cu partenerii în scenele în care se amestecă, fără a fi văzută, printre făpturile umane naufragiate. Alexandra Didilescu *(Miranda)* și Sorin Calotă *(Ferdinand)* aduc un plus de prospețime, repede dizolvată în context. Iulian Copacea *(Gonzalo),* după o pauză de câtiva ani de pe scenă, revine într-un rol vizibil, inventariat (în consecuția unei pauze atât de lungi) la capitolul surprize plăcute.

Un personaj rupe totuși monotonia, se singularizează în peisaj, te stârnește și te face să-l urmărești cu maximă atenție. E Alonso, ducele Neapolelui, singurul personaj la care am remarcat o evoluție, o motivare de o anume adâncime a gestului, un „ceva“ dincolo de cuvinte și de priviri. Un parcurs (psiho)logic, o încărcătură de gând care trece rampa. Meritele revin interpretului acestui rol, Ioan Peter, care s-a ostenit să configureze o biografie, un trecut.

Produce reală plăcere (estetică) elegantul caiet-program al spectacolului. Prin *design*-ul îngrijit și aspectuos (Mihai Păcurar), prin eficiența și inspirația selectării textelor (Ovidiu Cornea), el ar trece cu brio examenul exigențelor, chiar și ale unui teatru cu ștaif, precum mai-sus-pomenitul „Bulandra". Spectacolul, din păcate, deocamdată nu. E de sperat ca reprezentațiile următoare să-i netezească asperitățile, să-i dea o mai bună instalare în zona artisticului și să-l centreze oarecum pe traiectoria lui către public.

Teatrul de Stat „Ioan Slavici" Arad (Sala Mare) – *Furtuna* **de William Shakespeare. Regia: Radu Dinulescu. Decor: Doru Păcurar. Costume: S. Mitache. Light design: Lucian Moga. Muzica: Cristian Tarnovețchi, Constantin Fleancu. Distribuția: Valentin Voicilă *(Prospero),* Ioan Peter *(Alonso),* Costin Gavază *(Sebastian),* Bogdan Costea *(Antonio),* Nicu Mihoc *(Caliban),* Carmen Vlaga *(Ariel),* Sorin Calotă *(Ferdinand),* Alexandra Didilescu *(Miranda),* Iulian Copacea *(Gonzalo),* Florin Covalciuc *(Trinculo),* Doru Nica *(Stephano),* Claudiu Oblea *(Adrian),* Ionel Bulbuc *(Francisco),* Călin Stanciu *(Șeful de echipaj),* Mariana Tofan *(Iris),* Mariana Dănilă *(Ceres),* Angela Petrean *(Junona),* Trupa „Urania" (nimfe și duhuri). Data reprezentației: 20 noiembrie 2004.**

Prea mic pentru o istorie atât de mare

Niciodată parcă tema individului aruncat fără scrupule în universala mașinărie de tocat carne a războiului – demers întotdeauna împlinit în numele unor necesități istorice ori sub stindardul unor idealuri (de cele mai multe ori nebuloase pentru spiritele lucide) – nu a fost mai acută decât acum, în contemporaneitatea confluenței dintre milenii. Pentru că niciodată omul nu a fost mai minimalizat, ca individualitate irepetabilă, decât acum, când cu toții, la scară planetară, am devenit niște simple procente statistice, milioane de locuitori ai unor teritorii, majorități sau minorități, grupuri sociale, profesionale, electorale, sexuale, confesionale. Ori – cel mai frecvent – consumatori (de rangul 1, 2, 3...)

Trăim în plină postistorie (după unii). Am consumat experiențe socio-culturale fascinante, judecăm totul prin grila postmodernității și ne întrebăm, de la Beckett și Ionesco încoace, ce mai poate urma după absurd? Postabsurdul, evident. Descartes a murit cu mult înainte, iar trestia lui Pascal nu se simte, nici ea, prea bine. Ea presimte dureros sezonul treieratului care se anunță devastator.

Textul lui Vișniec, *Caii la fereastră*, sondează un sol mustind de paradoxuri. Lumina nu mai e orbitoare, dar vocile caută încă explicațiile ultime ale răului care potențează fiara din om. Se încearcă explicarea inexplicabilul prin demontarea mecanismului până la nivelul ultim, acela al chimiei relațiilor dintre bărbat și femeie, dintre tată și fiică, dintre mamă și fiu, respectiv dintre femeia supraviețuitoare și reprezentantul autorității statale. Familia versus istoria. Vișniec pune corect microscopul deasupra eșantionului studiat, creează premisele unei meditații (triste, în esență) despre destinul – inevitabil – războinic al omului. Spălarea de creier a avut loc deja. Frumusețea și inocența au fost refuzate în această lume. Ele mai pot apărea doar sporadic și pe termen limitat, prin ceea ce, îndeobște, numim miracol. Regizorul – aici, la cel mai inspirat demers al său pe scena arădeană – reglează acordul fin al analizei. Focalizează discursul. Adaugă o lentilă foarte importantă investigației,

Angela PETREAN și Ioan PETER.

care să facă instrumentul mai performant și detaliile studiate mai clare. Numai că ceea ce se vede e terifiant – și e terifiant pentru că are aspect de normalitate. Am mai auzit gânditori care afirmau că războiul e o funcție socială naturală. Așa pot părea lucrurile privite dinspre „mașinărie“. Sau dinspre imperturbabila eternitate. Dinspre „beneficiarul“ acestei „funcții naturale“, dinspre individul viu care – încăpățânându-se să rămână o entitate distinctă – nu mai are altă șansă decât nebunia (cu varianta ei blândă – autismul), lucrurile se văd mult mai dramatic. Apa e mereu neagră, nu mai are capacitatea de limpezire. Ea doar curge. Ca și sângele. Ceea ce ni se propune de dincolo de „fereastră“ (mereu murdară pe dinafară), prin ochelarii de cal ai istoriei (sau ai postistoriei, tot aia e) nu e prea comod. Nu e nici măcar igienic. De la macrocosmosul războiului coborâm – în plină miopie – la microcosmosul conștiinței, pe calea unei tulburătoare intimități cu suferința cea mai intensă (despre care manualele de istorie nu vorbesc, sau o fac în treacăt, la modul numeric-contabilicesc). Poate cizmele cazone, aduse de mesager în finalul spectacolului, ar fi trebuit să-i împresoare și pe spectatori, nu numai pe eroină. Efectul ar fi fost copleșitor, șocul conștiințelor somnolente violent.

Ca actor stăpân pe meserie, frisonat și în alte ocazii de impulsul artei de autentică factură, Ioan Peter găsește cheia unui realism fantast, tulburător, prin care aduce foarte aproape de spectator această degradare a mentalului și a raporturilor individului marcat de război cu cei din jurul lui. Devine clar că orice tip de înregimentare șubrezește mintea. Impresionează demersul lui interpretativ prin finețea cu care amănuntul (în gestică și în rostire, în evoluția în crescendo de la o ipostază la alta), are relevanță pentru sensul mesajului transmis. În ultima ipostază (Hans) actorul atinge pragul virtuozității și dă plusul de strălucire de care orice piesă (cât de profundă ar fi) are nevoie pentru a trece rampa.

Dereglarea fizicului disloca echilibrul psihic și invers. La nivel individual. Specia, însă, se autoreglează. Femeia deține acest rol regenerator, ea traversează cu un soi de resemnare tragediile, fără a oculta – în cele mai variate împrejurări – speranța. Angela Petrean își diferențiază corect cele trei ipostaze ce i s-au încredințat. Suportă cu stoicism tirania unui tată mutilat, e suficient de tâmpă pentru a face pereche cu un militar decerebrat, iar ca mamă dă expresie tragică disperării în fața pierderii feciorului în luptă (sau, pe lângă luptă). Numai că istoria (cea dintâi carte..., nu-i așa?) e implacabilă și se ocupă, într-o asurzitoare liniște sapiențială, cu hărți colorate, cu locuri și date ale glorioaselor bătălii, cu cuceriri și anexări de teritorii, cu revoluții și exoduri, cu lovituri de stat și cu diplomația sterilă a cancelariilor. Cu interpretări savante, cu teoretizarea motivațiilor. Cam monoton, deși încearcă să individualizeze aparițiile mesagerului, să distingă cele trei moduri de a aduce vestea nenorocirii, Sorin Calotă nu face risipă de fantezie în creionarea personajului său arhetipal. Ce procent din această monotonie revine viziunii regizorului, cât propunerii actorului – e de cercetat încă.

Avem Carlowitz, Breslau... și câte or mai fi. Avem multe păci în istorie, dar asta înseamnă automat mai multă pace? Cu cât păcile sunt mai multe, cu atât pare că lipsește mai abitir PACEA. E singurul bun de consum pe care abundența îl ucide. Raportul calitate–preț nu mai interesează pe nimeni. Plătește, copios de fiecare dată, individul devenit între timp o simplă plăcuță de identificare și nimic mai mult.

Imaginea-simbol a spectacolului – atât de percutant prinsă în soluția regizorală – e de o simplitate tulburătoare. Spre final, în scena penultimă, soția dă naștere unei caschete militare. E concluzia, de un firesc absolut, a întregului spectacol. Hans s-a perpetuat, piesa poate să reînceapă.

Teatrul de Stat „Ioan Slavici" Arad (Sala Studio) – Caii la fereastră **de Matei Vișniec. Regia artistică: Radu Dinulescu. Decor: Doru Păcurar. Costume: Oana Văran-Goia. Distribuția: Sorin Calotă *(Mesagerul)*, Angela Petrean *(Mama, fiica, soția)*, Ioan Peter *(Fiul, tatăl, soțul)*. Data reprezentației: 15 octombrie 2004.**

Mircea MORARIU

Pledoarie pentru pacea și liniștea mondială

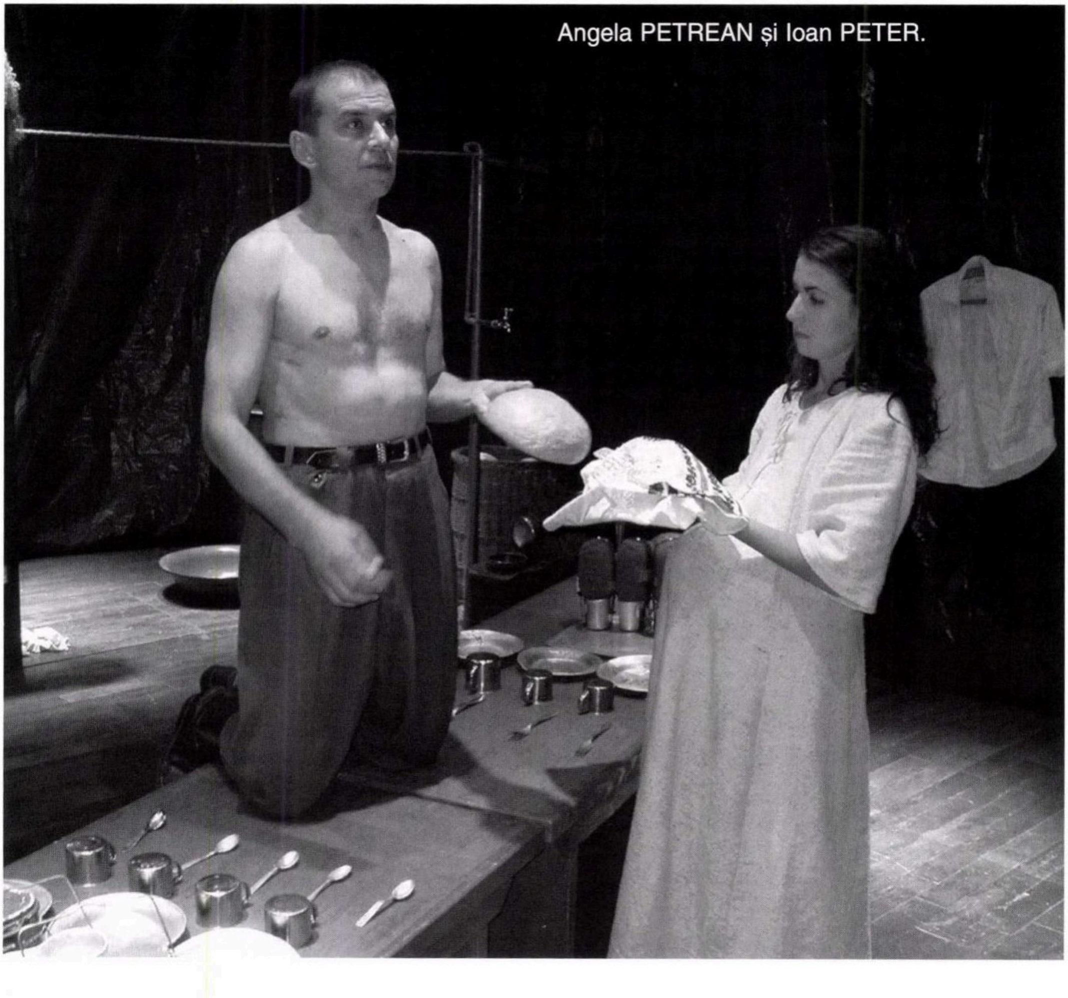
În confortabila Sală Studio a Teatrului arădean, teatru care de puțină vreme l-a ales, drept patron spiritual pe Ioan Slavici, se joacă un izbutit spectacol cu piesa *Caii la fereastră* de Matei Vișniec. Piesă de tinerețe a unuia dintre liderii generației optzeciste (o generație care, din păcate, s-a ilustrat firav și cu multă timiditate în spațiul literaturii dramatice), *Caii la fereastră* a avut parte de premiera absolută doar în stagiunea 1993–1994 la Teatrul Mic. Mulți își amintesc că premiera, care ar fi însemnat debutul scenic al lui Vișniec, ar fi trebuit să se petreacă în 1986, la Teatrul „Nottara", dar faptul a devenit imposibil din pricina exilării în Franța a autorului. Versiunea de la Teatrul Mic, realizată de Nicolae Scarlat, – cel ce multă vreme a fost principalul și eficientul promotor al lui Matei Vișniec în spațiul teatral românesc, a devenit posibilă datorită unui premiu acordat de o societate comercială particulară și de revista *Teatrul azi* și care a constat în finanțarea costurilor montării. Așa a avut atunci Nicolae Scarlat șansa de a-și continua fidela și fertila investigație scenică a teatrului lui Vișniec.

La Arad, regizorul Radu Dinulescu s-a apropiat de piesă dintr-o nevoie interioară determinată de propria sa experiență de viață. După cum bine se știe, *Caii la fereastră* se atașează unor preocupări de largă circulație în literatura postbelică (dramatică și nu numai), concentrate asupra dezvăluirii traumatismelor provocate omenirii și psihicului uman de mereu repetata experiență a războiului. Or, după cum mărturisește Radu Dinulescu în elegantul caiet de sală redactat de Ovidiu Cornea și conceput grafic de Mihai Păcurar, petrecând lungi perioade în țări grav afectate de război (Israel și Serbia), regizorul a putut constata *de visu* că „oamenii sunt adânc însemnați în conștiință de imaginea morții, de absurditatea momentului fatal în care trecerea în neființă nu are nici o logică". Iată de ce Radu Dinulescu a proiectat o montare ce se dorește „o pledoarie pentru pacea mondială și liniștea individuală". Regizorul găsește tonul potrivit pentru a releva gravitatea situației de criză istorică și morală reprezentată de starea de război, percepută ca o aberație a istoriei și care aduce cu sine ceea ce Radu Dinulescu numește „deviația psihicului în masă".

Piesa e alcătuită din trei episoade „familiale", plasate în trei momente istorice diferite, desprinse dintr-un război mai mult sau mai puțin celebru, surprinzând efectele tragice și grotești ale expansiunii spiritului belicos. Sub privirile îngrijorate ale Mamei, Soției, Fiicei, vedem trecerea spre demență a Fiului, Tatălui și, respectiv, Soțului marcați de realitatea sordidă și grea în costuri umane reprezentată de măcelul organizat.

Spectacolul lui Radu Dinulescu are forță, e dinamic, exploatează arta contrastelor, nu cade în patetism și izbutește să pună eficient între paranteze tezismul de care e marcat textul. Cei trei interpreți – Angela Petrean *(Mama, Fiica, Soția),* Ioan Peter *(Fiul, Tatăl, Soțul)* și Sorin Calotă *(Mesagerul)* au evoluții sigure, atent diferențiate stilistic în fiecare secvență în parte, astfel încât reprezentația înseamnă o izbândă înțeleasă ca rezultat al elaborării și al disciplinei profesionale. Izbândă la care contribuie în mare măsură decorul semnat de Doru Păcurar și costumele Oanei Văran-Goia. Indiscutabil, montarea simplă, de o elegantă austeritate de la Teatrul arădean reprezintă ceea ce se cheamă „un succes de echipă“.

Teatrul „Ioan Slavici“ din Arad – *Caii la fereastră* **de Matei Vișniec. Regia artistică: Radu Dinulescu. Decorul: Doru Păcurar. Costumele: Oana Văran-Goia. Cu: Sorin Calotă, Angela Petrean, Ioan Peter. Data reprezentației: 15 octombrie 2004.**


Angela PETREAN și Ioan PETER.

Cool!!!

E cât se poate de firesc ca tinerii directori de scenă să aibă în setul lor de priorități promovarea literaturii dramatice ce se concentrează asupra problemelor generației din care fac parte ori de care îi despart doar foarte puțini ani. ***Norway, today*** e un astfel de text. Scrisă în 2001 la comanda unui teatru din Düsseldorf, această presă despre tinerețe, iubire și sinucidere, despre internet și influențele sale, i-a adus dramaturgului Igor Bauersima, născut la Praga în 1964, Premiul pentru „cel mai bun autor în devenire“ decernat de revista „Theater Heute“ ca și un premiu al publicului acordat cu ocazia Zilelor Teatrului din Mulhein. Un *site* creat pentru sus-numita piesă e, din câte se pare, vizitat cu asiduitate. Piesa se joacă în multe teatre europene, iar traducerea ei în limba română i se datorează lui Victor Scoradeț și i-a servit unei prime montări regizate de Andreea Vălean în stagiunea 2002/2003, la Teatrul „Odeon“ din București.

Norway, today e un text cu și despre tineri, despre încredere și disperare, despre jocul sentimentelor, despre teribilism și autenticitate, despre viață și sinucidere. Piesa e fundamentată pe un fapt real. La 9 februarie 2001, un tânăr, sătul ori care doar credea că e sătul de viață, caută pe internet oameni ce nutresc aceleași gânduri suicidare, intră în dialog cu o fată cu care apoi se întâlnește, iar 10 zile mai târziu se aruncă împreună de pe stânca Prokestolen. Cât de profund sunt animate cele două personaje ale piesei de gândul sinuciderii și cât e făcătură și teribilism adolescentin, cât de adânc resimt ei acuitatea faptului că adesea în viață te încearcă sentimentul că nu mai ai nevoie de tine însuți, cum poate sentimentul morții să se metamorfozeze în dovadă a existenței umane, câtă luciditate dar și câtă vanitate ori lașitate se află în spatele deciziei celor doi de a-și pune capăt zilelor sunt temele esențiale ale acestui text prin care Igor Bauersima a conferit un nou sens conceptului de teatru-film.

Sunt numeroase și convingătoare indiciile că tânărul regizor Radu-Alexandru Nica a intuit plurisemantismul textului, și-a pus numeroase întrebări pe marginea lui, l-a iscodit inteligent și cu folos, cu delicatețe și înțelegere, dar și cu justă măsură. Intrat în profesie printr-un remarcabil spectacol intitulat *Am angajat ucigaș profesionist,* oferind apoi o reușită montare a *Norei* lui Ibsen în care era de observat efortul de reconstruire și esențializare a partiturii, pendularea printre meandrele unei lumi cu o existență labirintică, Radu Alexandru Nica realizează acum la Teatrul „Radu Stanca“ din Sibiu un experiment inedit. Același spectacol e jucat cu aceiași actori atât în limba română cât și în limba germană. Nu am văzut decât varianta în românește, despre care pot să spun că e clară, echilibrată, deloc lacrimogenă, însă cât se poate de sensibilă. Carmencita Brojboiu a realizat o scenografie inteligentă, corpuri geometrice transparente sugerând înălțimile munților în care se refugiază Julie și August, cei doi internauți cu intenții suicidare. E clar că Radu-Alexandru Nica s-a concentrat asupra lucrului cu actorii, doi debutanți, de curând cooptați în colectivul Teatrului sibian. E vorba despre Ionela Acasandrei, absolventă a tinerei școli de actorie de la Timișoara și de Bogdan Alexandru Sărătean, absolvent al UNATC, pe care l-am mai văzut în *Bădăranii* lui Goldoni, producție studențească regizată de Adrian Pintea. Amestecul de inocență, puritate, teribilism, dezamăgire prematură, plictis presărat cu numeroase prefabricate lingvistice își găsesc în cei doi actori doi foarte buni exponenți. Radu-Alexandru Nica le-a exploatat datele fizice, a vegheat asupra bunei coordonări a jocului, a asigurat armonizarea stilistică, atent să nu cadă în uniformizare și platitudine, a potențat jocul în oglindă dar și cel în parteneriat practicat de cei doi actori. Se poate spune că, în pofida tinereții regizorului și a interpreților, montarea sibiană e un exemplu în ceea ce se numește „spectacolul de actori".

Sunt convins că după ce vor vedea spectacolul, tinerii, cei cărora el li se adresează cu precădere, vor spune că e *cool*. În argoul puștimii, al adolescenților, *cool*: „marfă", „meserie", excelent. Dar în engleză *cool* înseamnă, înainte de toate, „rece". Or, spectacolul Teatrului „Radu Stanca" are mai cu seamă însușirea de a nu fi deloc rece, de a nu cădea nici o clipă în vulgaritate, în pofida faptului că pe scenă se rostesc și cuvinte nu tocmai ortodoxe. *Norway, today* le place tinerilor, dar, după cum se vede, place și acelor critici care, spre regretul lor, au trecut cam de multișor de prima tinerețe.

Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu – Norway, today **de Igor Bauersima. Adaptare după traducerea lui Victor Scoradeț. Regia: Radu Alexandru Nica. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Cu: Ionela Acasandrei și Bogdan Ioan Sărătean. Data premierei: 26 noiembrie 2004.**

Mariana CIOLAN

Un tandem inspirat

Pe scena **Teatrului „Radu Stanca“** s-au perindat în ultimii ani numeroși regizori și scenografi dintre cei valoroși, această deschidere spre colaborări de cert prestigiu făcându-se nu o dată simțită și în distribuția unor spectacole la care au participat și actori ca Marian Râlea, Ilie Gheorghe, Valer Dellakeza, Angel Rababoc, Bogdán Zsólt, Adrian Titieni ș.a. Desigur, faptul de a lucra cu diferiți directori de scenă cu o apreciată carte de vizită, ca Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Tompa Gábor, Alexander Hausvater sau Andriy Zholdak, a însemnat mult pentru acest colectiv care și-a văzut înscris numele în palmaresul unor numeroase festivaluri din țară și din lume, iar astăzi face pași importanți pe drumul unei frumoase cariere internaționale.

Iată, însă, că în acest an, sibienii ne-au oferit și o altă „experiență“, aflată la polul opus, dar nu mai puțin benefică pentru năzuința trupei de a-și apropia meritele performanței. Mai precis, trei spectacole realizate în același „tandem“: foarte tânărul regizor Radu-Alexandru Nica și scenografa Carmencita Brojboiu, împreună cu câțiva actori din generații diferite, dar reuniți prin aceeași opțiune manifestă pentru un teatru ferit atât de clișeele și cosmetizările vetuste, cât și de ispita provocării aplauzelor prin soluții de la periferia artei.

Mai întâi a fost *Am angajat un ucigaș profesionist,* de Akki Kaurismaki, piesă pusă în scenă la secția germană, spectacol selecționat și în Festivalul Național „I. L. Caragiale“, unde s-a bucurat de o vie apreciere din partea publicului și a criticilor. Au impresionat plăcut mariajul dintre impulsurile dramatice și cele comice, înlănțuite uneori în chip cinematografic, jocul modern, economicos, dar viu colorat al unor interpreți, vioiciunea parodică aplicată „telenovelomaniei“ și fragilității unor rețete ale filmelor „de acțiune“, totul desfășurându-se într-un cadru scenografic de o surprinzătoare simplitate și binevenită mobilitate, unde „convenția“ este asimilată imediat și permite o lesnicioasă concentrare a interesului spectatorilor în jurul personajelor piesei. Succesul spectacolului, succes al tinereții de spirit și, nu mai puțin, al spiritului de echipă, avea să anunțe un parcurs interesant pentru această colaborare, fapt confirmat câteva luni mai târziu, prin două premiere cu care s-a deschis stagiunea sibiană 2004–2005.

Prima dintre ele, cu piesa *Norway, today,* de Igor Bauersima, tradusă din limba germană de Victor Scoradeț, ne face martorii unei fulgerătoare „iubiri la prima vedere“ între doi tineri, Julie și August, care hotărăsc să se sinucidă. „Ea“ este motorul și factorul de consecvență pe acest drum în care „El“ va descoperi gustul fericirii depline, de o clipă, tocmai în vecinătatea morții, clipă când toată platitudinea și mizeriile vieții cotidiene sunt date uitării, împreună cu însuși absurdul condiției umane, ce își pregătește aneantizarea încă de la naștere. De această dată, într-un decor minimalist și transparent, realizat de Carmencita Brojboiu, dar cu vădite valențe simbolice și metaforice, regăsim iscusința regizorului Radu-Alexandru Nica de a pune în valoare tinerețea interpreților Ionela Acasandrei și Bogdan Ioan Sărătean, ingenuitatea lor și voluptatea jocului adolescentin, delicatele „hârjoneli“ sentimentale dincolo de care se ghicesc, însă, când și când, delicate și tragice premoniții. Întregul dialog dintre clipa întâlnirii și aceea a ieșirii de pe scena vieții se desfășoară coerent, credibil și emoționant, chiar dacă, la premieră, din emoția interpreților, s-au născut și unele momente ușor trenante.

Cea de-a doua premieră, cu *Nora,* de Henrik Ibsen, prilejuiește aceluiași tandem, Radu-Alexandru Nica și Carmencita Brojboiu, ambițiosul proiect al restituirii unui foarte cunoscut și dificil text clasic într-o expresie scenică nontradiționalistă, în care cuvântul este adeseori completat în chip sugestiv ori înlocuit de gestul și mișcările concepute de doi valoroși colaboratori, coregrafii Florin Fieroiu și Hugo Wolf. În distribuție, alături de Pali Vecsei *(Nils Krogstad)* și Gelu Potzzoli *(doctorul Rank),* principalii performeri din *Am angajat un ucigaș profesionist,* își fac apariția tinerele Diana Fufezan *(Nora),* Ofelia Popii *(Kristine Linde)* și Tania Anastasof *(Emmy,* fiica Norei, personaj inventat cu deplin succes de regizor și împlinit cu edificatoare semnificații de foarte tânăra interpretă), împreună cu Adrian Matioc *(Torvald Helmer).* Tulburător prin ruperile de ritm, prin laconismul și prin momentele sale de o nedisimulată tensiune dramatică, circumscrise unui imens vid de comunicare și de comprehensiune în care sunt cuprinse, ca în plasa unui nevăzut păianjen, și personajele și elanurile sau răbufnirile lor, și reacțiile de o surprinzătoare sangvinitate ori tăcerile abisale ale eroilor, spectacolul își dobândește o indiscutabilă personalitate atât în planul semnificantului scenic, cât și al semnificațiilor, mai apropiate de spiritul și de sensibilitatea publicului de astăzi. Caruselul incompatibilităților dintre protagoniști este găzduit de un imens spațiu alb, o încăpere ca o uriașă colivie, ai cărei pereți poartă urmele unor zgârieturi ale disperării. Există în acest demers și semnele unor ezitări la nivelul interpretării, momente de diluare a tensiunii dramatice fie prin repetarea excesivă și explicativă a unor atitudini (mai ales la începutul spectacolului), fie prin mici inadecvări la tonalitatea vesel-amară a unor scene (noaptea de carnaval), ce atentează la subtilitatea de ansamblu a lecturii regizorale. Ușor retușabile, ele nu impietează asupra sincerității, cutezanței și profunzimii acestei lecturi scenice care, împreună cu celelalte două spectacole, dă seama de virtuțile spiritului de echipă și ale tinereții intelectuale ce și-au pus amprenta lor binevenită pe producțiile creatorilor Radu-Alexandru Nica și Carmencita Brojboiu, în cadrul unei colaborări pilduitoare, dacă nu chiar providențiale.

Marinela ȚEPUȘ

„Nora sunt eu!"

Așa cum fiecare adolescentă cuprinde în sine o ipotetică actriță, fiecare femeie o ascunde pe... Nora. O fărâmă din acest personaj rămâne pitită în ființa noastră intimă; de cele mai multe ori, nici nu apucăm să ne dăm seama de asta. Doar atunci când se întâmplă să conștientizăm se iscă drama. Ce înseamnă sindromul „Nora"? Prin ce se definește? Primele „simptome" pot fi chiar micile taine ale copilăriei, care, în timp, se completează cu cele ale adolescenței și se

accentuează cu cele ale tinereții. Micul secret al Norei-eroina sunt pralinele. Pe care le ascunde de soțul său. Pe care, probabil, le-a ascuns de tatăl său. Din dragoste. Din respect. Din supunere. Și din ne-supunere. Fiecare pralină ronțăită în ascuns înseamnă – nu-i așa? – (și) un act de revoltă, (și) o mică răzvrătire. Și viața ar fi putut continua așa, banal, fără probleme majore, până la adânci bătrâneți. Numai că ea (viața) are – din fericire, sau din nefericire –, propria strategie, prin care ne trezește subit din amorțeală, obligându-ne să alegem. De la micul secret: pralinele, Nora ajunge la marele secret: polița de asigurare semnată în alb. Pentru a-și putea salva soțul. Un gest remarcabil, făcut, însă, cu inconștiență. Urmarea? Șantajul. Spaimele. Decepția. Alienarea. Cuvintele încep să doară și să înstrăineze. Dar viața abia de-acum începe să fie autentică. Te obligă să optezi. Între praline și toate cele enumerate înainte.

Spectacolul Teatrului „Radu Stanca“ din Sibiu, cu *Nora* de Henrik Ibsen, în regia lui Radu-Alexandru Nica, de aici pornește. Și merge mai departe, punând / răspunzând (la) o seamă de întrebări. Despre viață. Despre cuplu. Despre nevoi. Despre aspirații. Despre limite. Vedem, la început, pe unul dintre pereții decorului, un reportaj care încearcă să ne pună în temă. Apoi, spectacolul propriu-zis începe într-un spațiu alb, aseptic, o cușcă foarte elegantă sau un salon de spital, în care există doar un minuscul luminator, aproape de tavan, așezat în așa fel încât mai mult să putem bănui existența cerului, decât să-l și vedem, și o cutie poștală, așezată la îndemână, la vedere, loc al amenințării absolute, pentru că acolo ar urma să ajungă polița incriminatoare. Personajele se mișcă, fără speranță, concentric. Apoi, aleargă (presupus) dezordonat, de colo până colo, după o coregrafie savant alcătuită (Florin Fieroiu, Hugo Wolf); ies și intră prin ușile din fundal, niște găuri negre, dreptunghiulare. O vânzoleală fără rost a unei lumi ce nu-și mai găsește echilibrul. Lipsește comunicarea. Lipsește toleranța. Eroii nu se ating decât rareori, și atunci, accidental. Nu se privesc aproape niciodată. Vorbesc, dar cuvintele trec pe alături, se lovesc de pereți. Există numai câteva momente în care unul simte prezența celuilalt, a celorlalți. Dar, în general, această conștientizare a existenței aproapelui nu face pe nimeni mai fericit. În acest context, sexualitatea pare a deveni un liant. O punte de comunicare. Dar repede ne dăm seama că e numai o defulare rapidă și fără urmări. O oprire de-o clipă, după care se reia goana bezmetică spre niciunde. Este vorba, în montarea lui Nica, despre o măruntă dramă cotidiană: fisurarea vieții unui cuplu oarecare și, mai apoi, ruperea definitivă a acesteia. Verdictul e banal: nepotrivire de caracter. Nora încearcă să-și salveze căsnicia, apoi să salveze măcar aparențele, apoi să se salveze pe sine… Din această luptă, neînsemnată în fond, cineva este totuși, cu adevărat, salvat. Surprinzător, tocmai omul de nimic, șantajistul ordinar. El este convins, până la urmă, să returneze polița. Devine generos. Se umanizează. Lucrurile par să se așeze în făgașul obișnuit. Soțul, după ce o repudiază, e chiar în stare să o ierte pe Nora. Devine și el… generos. Fals generos.

Din substanța piesei ibseniene, regizorul (re)construiește un spectacol al zilelor noastre, cu meandre și profunzimi nebănuite sub coaja groasă a derizoriului. Actualizează mult, dar mereu în limitele impuse de text. Doar câteva artificii (justificate în economia reprezentației, dar neesențiale) – Nora îmbracă, pentru bal, o rochie ca a Madonnei și pregătește un dans ca al acesteia; Doctorul Rank moare de SIDA, nu de cancer – ne fac să zâmbim îngăduitor, nu să le refuzăm cu obstinație.

Actorii sunt performanți, în acest joc subtil dintre aparență și esență. Ei sunt obligați să joace „singuri“, neintrând în relații directe unii cu alții. Totul e gândit matematic, executat matematic. *Nora* (Diana Fufezan) este, în prima parte a spectacolului, o femeie frumoasă, ușuratică, seducătoare, superficială, câștigând, pe parcurs, noi dimensiuni afective, autenticitate. *Torvald Helmer* – soțul (Adrian Matioc) este (doar) obtuz, blazat, marcat de carieră și principii – un burghez oarecare. *Nils Krogstad* – „șantajistul“ (Pali Vecsei) e imprevizibil, alunecos ca un șarpe, disperat, dezamăgit, ajungând, spre final, să ne impresioneze prin calități profund umane. *Doctorul Rank* (Gelu Potzolli) își așteaptă moartea resemnat-ironic și se bucură, în așteptarea acesteia, de prietenia necondiționată a Norei. *Kristine Linde* (Ofelia Popii) este o luptătoare (vrea cu orice chip s-o salveze pe Nora; îi impune acesteia să-i mărturisească lui Helmer greșeala, reînvie în Nils Krogstad o iubire pierdută pentru a obține polița, dar și ca o încercare târzie de justificare a unui gest de tinerețe). Fetița (Tania Anastasof) e deja o mică Nora, dar și mai marcată de alienare. Este pervers și înduioșător totodată jocul ei erotic cu păpușile. E *micul* său secret. Evoluăm, nu-i așa? Aceștia sunt eroii ibsenieni așa cum i-a văzut Radu-Alexandru Nica. Se recunoaște, însă, în fiecare rol, identitatea actorului care-l interpretează, propriul talent, propriile valențe dramatice.

În totul, a rezultat o producție-eveniment, cu care sibienii au de ce se mândri și care ne face să credem că regizorul va fi curând de tot unul dintre cei mai buni ai generației tinere. Este la a treilea spectacol. Nu a ratat nici unul. Are multă imaginație și o uimitoare putere de (re)creare a unor lumi pe orice fel de partituri. Nu are inhibiții. Are talent și măsură.

Teatrul „Radu Stanca“ din Sibiu – Nora **de Henrik Ibsen. Regia: Radu- Alexandru Nica. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Coregrafia: Florin Fieroiu și Hugo Wolf. Reportaj: Radu Nechit. Operator: Octavian Moldovan. Montaj: Adrian Matioc. Cu: Diana Fufezan, Ofelia Popii, Tania Anastasof, Adrian Matioc, Gelu Potzolli, Pali Vecsei. Data reprezentației: 27 noiembrie 2004.**

Andreea DUMITRU

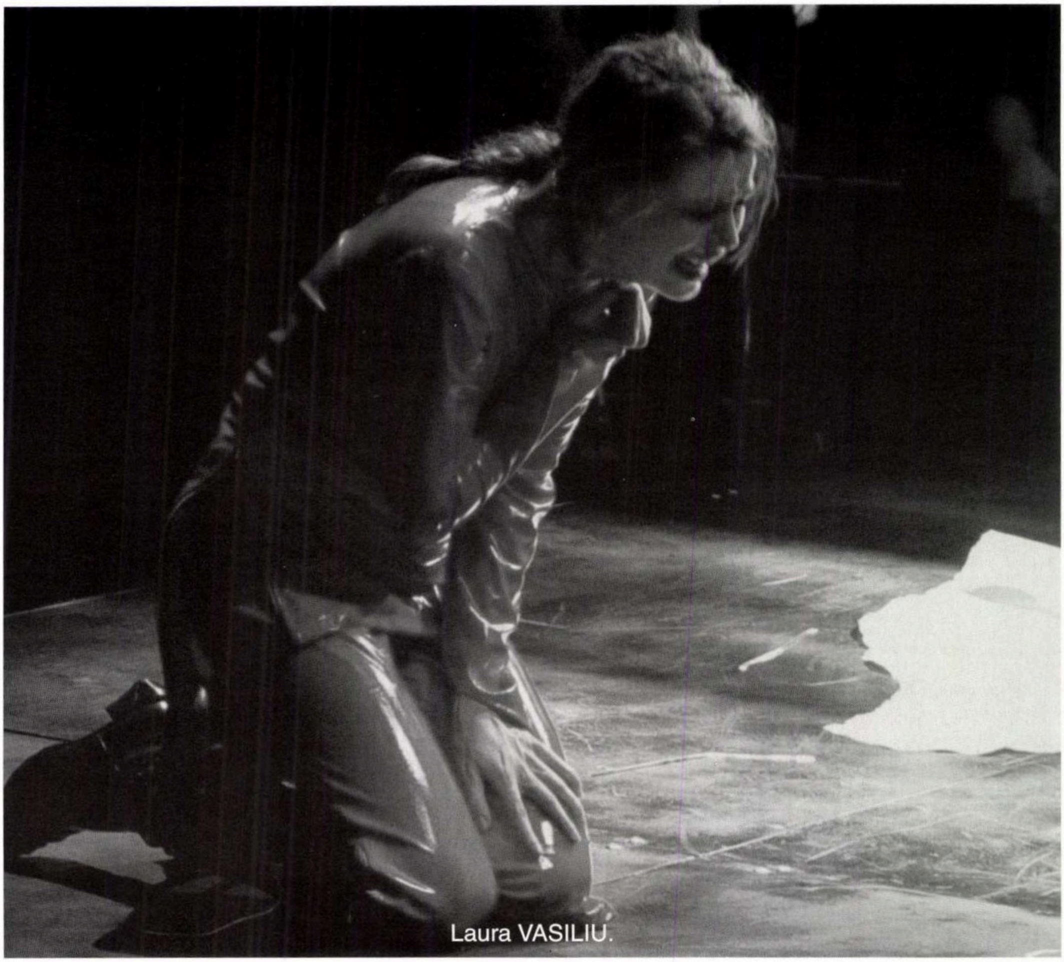
TURANDOT – portretul și imaginea

Operă a fascinației și a excesului, *Turandot* pretinde din partea creatorilor care o sondează, temeritatea și lipsa de măsură a prințului Calaf. Cifrul acestui basm enigmatic pare să se deschidă doar celor care tentează limitele, exploratorilor care se abandonează adâncurilor, indiferenți la controversele iscate de incursiunile lor extravagante. Așa cum se întâmpla în 1974, când Lucian Pintilie imagina, la Théâtre National de Chaillot, o viziune barocă a subconștientului uman, așa cum se întâmpla în 2000, pe scena de la „Bulandra“, când Cătălina Buzoianu analiza fascinată aglutinarea culturilor și a stilurilor teatrale din basmul lui Gozzi. În această familie s-ar putea înscrie, fără îndoială, Victor Ioan Frunză și Adriana Grand, creatori cu simț scenic hiperbolic, stăruitori în dezvoltarea propriilor obsesii. *Turandot*, spectacolul pe care cei doi îl semnează la Teatrul

„Tony Bulandra“ din Târgoviște, stă sub semnul uneia dintre temele lor de reflecție predilecte, pe care aș rezuma-o astfel: *omenescul poate destabiliza mecanismele puterii în aceeași măsură în care puterea poate corupe omenescul.* Într-adevăr, fascinația „diabolică“ pe care fiica lui Altoum o exercită asupra celor din jur pare a fi echivalentul metaforic al orbirii în masă provocate de orice dictatură (și dacă ne gândim la costumul roșu purtat în spectacol de interpreta lui Turandot ori la covorul de aceeași culoare pe care își înscrie edictele, imaginea devine inconfortabil de familiară). Simbolurile întrețin cultul personalității: „Cum e cu putință ca un simplu portret să dețină atâta putere?“, întreabă naiv noul pretendent, înainte de a fi el însuși absorbit în sistem. În același timp, haosul care domnește la curtea din Pekin (ordinele se contrazic, eunucii și sclavele lui Turandot își dispută sferele de influență) trădează criza aparatului de propagandă, de fapt, însăși criza autorității. Evenimentele se precipită, semnele unei uriașe schimbări plutesc în aer.

Opțiunea de a monta basmul lui Gozzi într-un spațiu teatral atât de recent ca cel de la Târgoviște, cu o trupă și un public în formare, îi determină pe Victor Ioan Frunză și pe Adriana Grand să-și traducă mesajul în limbajul noilor generații de spectatori. Poate de aceea, în prologul montării (una dintre puținele concesii făcute

originalului, adică basmului conceput de Carlo Gozzi în spiritul *Commediei dell'Arte*), actorii vin la rampă pentru a ne avertiza pe un ton jucăuș-parodic: „Nu, n-ați vrea să auziți o poveste atât de cumplită!“ Definiția „ororii“ s-a schimbat astăzi. Nu mai tremurăm de groază la vederea unui anumit „portret“, ci suntem terorizați de ceea ce numim cu un termen ambiguu și pervers, „imagine“. Subtile actualizări se observă, de la bun început, în designul costumelor. Actorii poartă veșminte extravagante, confecționate din piele, coifuri cu corn și accesorii metalice (piroane, lanțuri, ținte) care creează iluzia optică a unui regn brutal, uniform, asexuat. Turandot își face apariția în chip de prințesă războinică, înarmată, însă, cu... aparate de fotografiat pentru a imortaliza ca o adevărată profesionistă în domeniu, expresiile victimelor amenințate de satârul călăului. Decorul imaginat de Adriana Grand este, în același timp, funcțional și spectaculos. Pe planul înclinat al scenei, un dispozitiv semănând cu rotativa unei tipografii, dar și cu cea a unei imprimerii de mătăsuri (sunt sugerate, astfel, marile invenții ale civilizației chineze antice), desfășoară lungi covoare de hârtie imprimate cu edictele lui Turandot sau cu portretul-robot al nefericiților săi pretendenți. În proscenium, la o apropiere care stârnește fiori de groază spectatorilor din primele rânduri, o ghilotină metalică decupează postere cu



Laura VASILIU.

chipurile celor sacrificați. Și totuși, treptat, autoritatea clădită pe regimul terorii se clatină, asemenea munților de maculatură care trebuie măturați în afara spațiului de joc. Emoția se infiltrează în imperiul penumbrei, al insecurității, al groazei: Turandot îi cedează lui *Calaf* (Sorin Ionescu), cei doi fotografiindu-se reciproc, până când femeia orgolioasă ajunge să pozeze ea însăși în postura de victimă.

În ciuda efectelor de apropiere, spectacolul se reține doar în plan vizual și muzical (partitura lui Cári Tibor, colaborator perfect integrat de-acum echipei Victor Ioan Frunză–Adriana Grand, întrerupe cumva tradiția citatelor pucciniene). Ce îi lipsește lui *Turandot*, pe scena Teatrului din Târgoviște? În primul rând, o interpretă pentru acest rol, ceea ce înseamnă mai mult decât prezența agreabilă a Laurei Vasiliu. Trupa pare încă ușor nesigură, tentată de aproximări și indiferentă la un anume ritm al spectacolului, pe care – de bine, de rău – muzica l-ar fi putut împlini. Așa încât, *Turandot* rămâne numai eboșa unui gând încărcat de promisiuni. De data aceasta, creatorii săi nu au mai găsit, poate, răgazul necesar pentru a converti în echilibru inspirata lor lipsă de măsură.

Teatrul „Tony Bulandra“ Târgoviște – Turandot **de Carlo Gozzi. Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. Decorul și costumele: Adriana Grand. Muzica: Cári Tibor. Light design: Victor Ioan Frunză. Distribuția: Laura Vasiliu, Sorin Ionescu, George Corneanu, Liviu Cheloiu, Ștefan Cepoi, Georgiana Mazilescu, Adina Stan, Simona Șaiu, Irina Melnic, Ferkin Elias, Liviu Vlad, Silvia Gâscă, Rădița Roșu, Radu Ciobănașu. Cu participarea sopranei: Heliana Munteanu. Corul: Angelica Drăgoi, Rebeca Pelmuș, Mihai Vlădăreanu, Florin Sandu, Bogdan Hrestic, Ioan Iulian Corduș. Solistă: Ștefania Chițulescu. Orchestra: Sabin Verbovski, Marin Lodrin, Constantin Aurel, Laurențiu Zmău, Marcel Licsandru, Ramona Păunescu, Cári Tibor. Data reprezentației: 21 iunie 2004.**

Crenguța MANEA

Exercițiu în cheie minoră

Povestea bunelor intenții este un text dramatic scris la sfîrșitul anilor ’60 de cunoscutul critic britanic de teatru John Elsom și face parte din trilogia *Cum am făcut față*. După afirmația autorului într-o declarație consemnată în caietul-program al spectacolului, ideea elaborării piesei *Povestea...* a împrumutat-o de la Boris Vian – dramaturg, conform Emmanuel C. Jacquart în *Le Théâtre de la Dérision* (Editura Gallimard, 1974, Paris), aflat „mai mult sau mai puțin“ în marja acestei mișcări teatrale. De altfel, nu numai anecdotica (istoria femeii care cheamă un constructor pentru a rezolva pata de igrasie de pe un perete al casei sale, constructor care până la urmă îi va dărîma casa, încetul cu încetul), ci și tema incomunicării, a singurătății și a izolării la care este condamnat omul, prin condiția sa metafizică, aparține teatrului absurdului și sunt elemente pe care este construită această piesă de teatru. (Sigur, nu doar atât cuprinde și nu doar acestea sunt coordonatele care definesc estetica amintitului curent teatral!). Dar aceste date, folosite corect în exercițiul dramaturgic, nu sunt suficiente pentru a avea drept rezultat un text de anvergură.

Parabola spațiului/casei care ține prizonieră o ființă umană trimite la un loc comun din istoria dramaturgiei și a teatrului pe care regizoarea premierei de la

Naționalul craiovean, Anca-Maria Colțeanu, nu avea cum să-l evite. Din păcate, chiar dacă spațiul de joc a fost gândit pertinent, expresia lui plastică este una precară, cu module realizate butucănos, urâte de-a dreptul!

Povestea bunelor intenții este povestea Femeii ce caută cu disperare să-și împace trecutul – amintiri și fantome care o bântuie fără încetare, prezența lor scenică ținând de inventivitatea demersului regizoral – cu un prezent searbăd, care se cere înviorat, iar apariția Constructorului oferă un motiv de concentrare a eforturilor pentru a depăși criza, fie într-un sens, fie în celălalt. Bine distribuită, Gabriela Baciu susține centrul de greutate al spectacolului cu o dezvoltare dramatică studiată cu grijă, cuplul alcătuit cu Adrian Andone neajutând-o prea mult, dimpotrivă, acesta din urmă achitându-se de partitura încredințată cu inerție. Prezența celorlalți actori este una de culoare, pe care aceștia o realizează în termeni de onestitate profesională – în cazul Tamarei Popescu, totuși excesele gestuale și de voce ar fi nimerit să se mai tempereze. Trebuie remarcat finalul, o imagine puternică, produsă printr-un ecleraj izbutit, a unei spirale în mișcare, sugestie a unei deveniri continue.

Chiar dacă această întâlnire a Ancăi-Maria Colțeanu cu o parte din trupa Teatrului Național din Craiova a stat sub semnul unui exercițiu în cheie minoră, cu reușitele și rezervele menționate, cred că experiența ar trebui reluată, regizoarea având o voce afirmată în spațiul teatral românesc.

Teatrul Național Craiova – Povestea bunelor intenții **de John Elsom. Traducerea: Andra Radu. Regia: Anca-Maria Colțeanu. Scenografia: V. Penișoară-Stegaru. Distribuția: Gabriela Baciu (*femeia*), Adrian Andone (*constructorul*), Tamara Popescu (*mama*), Valeriu Dogaru (*tatăl*), Adela Minae (*femeia-copil*), Angel Rababoc (*martorul*). Data reprezentației: 17 noiembrie 2004.**

Adela MINAE și Gabriela BACIU.

Marinela ȚEPUȘ

„Cine are nevoie de teatru”... la Reșița?

E destul de ușor să desființezi fără să știi. Se poartă la români! E mai simplu să te întrebi (la București) de ce *ne* trebuie teatru la Reșița, la Petroșani, la Botoșani sau la Baia Mare, decât să mergi 500, 600, 700 de kilometri cu trenul pentru a vedea de ce *le* trebuie *lor* (reșițenilor, petroșănenilor, botoșănenilor...) și nu (neapărat) nouă teatru! Se face încă o aspră diferențiere între *provincie* și *capitală*, chiar dacă avem, în țară, orașe mai occidentale (adică mai civilizate) decât Bucureștiul. Cât despre teatru, se știe că cele din Craiova, Piatra Neamț (la un moment dat), Sibiu, Cluj (Teatrul Maghiar de Stat), Oradea, Ploiești, Brăila (acum) au avut / au o activitate perfect coordonată managerial și artistic, cu succese la nivel național și (unele) chiar internațional.

Îmi recunosc subiectivitatea, când e vorba de Teatrul „G.A. Petculescu“ din Reșița. Sunt un „produs“ al acestuia! Cum, dar, aș putea spune că acolo nu e nevoie de teatru?! Sigur că, fiind de acolo, mi-e mai simplu să ajung la premiere. Mă duc „acasă“! Și mergând mai des spre acele meleaguri, am putut observa evoluția unui așa-zis teatru de provincie în ansamblu și pot spune că, în anii din urmă, a fost spectaculoasă. O directoare tânără, Mălina Petre, cu o trupă, de asemenea, tânără (formată doar din vreo cincisprezece actori, cu vârste până-n treizeci de ani), a pornit la treabă, având mereu alături pe Sorin Frunzăverde (acum, Președintele Consiliului Județean Caraș-Severin), care-i ajută cât poate (fie cu un autobuz, când e vorba de o plecare la vreun festival, fie cu rezolvarea unei cazări mai ieftine, când e vorba de vreun turneu la București). Totuși, nevoile unui teatru de „provincie“ sunt mai multe și mai mari decât ale celor bucureștene. Banii sunt foarte puțini, așa încât cu greu poți aduce regizori cu nume consacrat (e nevoie de abilitate managerială deosebită și chiar de farmec personal, cum e cazul Mălinei Petre), drumul până la Reșița e lung și nici măcar nu există un sediu adecvat (se repetă și se joacă pe scena Casei de Cultură a Sindicatelor). Însă, dorința de a face și tenacitatea pot duce la rezultate deosebite.

Nu de mult, am fost invitați (și unii dintre noi chiar am fost prezenți) la „Zilele Teatrului Reșițean“, manifestare organizată anual. Vreme de două zile, am văzut patru spectacole: *Nopți albe* (titlul original: *Matrioșka*) de Tuncer Cücenoglu, regia: Mihai Lungeanu, scenografia: Florica Zamfira; *Iluzia optică* de Dumitru Solomon, regia: Mihai Lungeanu, scenografia: Florica Zamfira; *Bucătăria* de Arnold Wesker, regia: Ada Lupu, scenografia Ana-Iulia Popov, coregrafia: Angela Șuiu; *Gânduri către Edeta*, un spectacol de Mihai Vântu. Toate, de ținută. *Iluzia optică* și *Nopți albe* au fost prezentate în cadrul unor festivaluri de prestigiu (cel dintâi la Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara, al doilea la Festivalul de Dramaturgie Contemporană de la Brașov). *Bucătăria* abia avusese premiera, iar recitalul, alcătuit după scrisorile și versurile lui Blaga, realizat cu onestitate și decență de către actorul Mihai

Bucătăria de Arnold WESKER.

Vântu, se joacă de ceva vreme, aducând în sală adolescenți care ascultă dumnezeiește.

O paletă variată, din care musai ca fiecare dintre noi să fi rămas cu ceva (ori cu mai mult!).

Și pentru că am scris despre celelalte spectacole, la vremea apariției lor, mă voi opri, acum, la *Bucătăria*. Constituie un pas important în evoluția teatrului reșițean. După prezența constantă, pe parcursul mai multor stagiuni, a unor regizori-pedagogi, precum Mihai Lungeanu și Ion Mircioagă, artiști care au reușit să omogenizeze trupa, să-i dea identitate, pregătind-o pentru performanță, făcând câteva spectacole prestigioase (vezi: *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst, regia: Ion Mircioagă sau *Sinucigașul* de Nikolai Erdman, *Vizita bătrânei doamne* de Dürrenmatt, *Nopți albe* și *Iluzia optică,* toate în regia lui Mihai Lungeanu), a venit vremea unei noi experiențe. O regizoare din aceeași generație cu artiștii reșițeni, talentată, temperamentală – Ada Lupu, o coregrafă – Angela Șuiu și o scenografă – Ana-Iulia Popov, de asemenea, foarte tinere, au realizat un spectacol de anvergură, bazat pe mișcare, gest, imagine. O piesă, pe care o credeam depășită, a prins contur într-o variantă modernă, atrăgătoare pentru publicul de orice vârstă. Multă muzică, ritmuri debordante, personaje care se încheagă din frânturi de replică și o coregrafie sofisticată, toate ca-ntr-un complicat joc de *puzzle.* Risipă de imaginație! Întâmplări mărunte capătă amploare prin implicarea totală a interpreților, ce, pentru vreun ceas și ceva, devin și excelenți dansatori. Drame (oarecare) se consumă în bucătăria unui restaurant, neștiute, printre farfurii murdare și rafinate feluri de mâncare, până la explozia finală: distrugerea localului, care nu aduce nimănui fericire. Poate doar domnișoarei Marango, proprietara-felină, cu mici gesturi insinuant erotice, ușor lascivă, care-și tratează angajații ca pe niște cățeluși de apartament (rol interpretat cu grație și maturitate artistică de către Mălina Petre).

Este un spectacol de echipă, construit matematic și în care fiecare membru se definește pe sine prin acțiuni minuscule desăvârșit executate. La toate se adaugă decorul reprezentând o bucătărie autentică, dotată cu toate ustensilele necesare. Costumele – foarte reușite.

Dar, în afara spectacolelor, la Reșița, există, prin sârguința aceleiași directoare, precum și a secretarei literare, Iconia Tomiță, și o mică revistă, ce apare o dată la două luni și care încearcă să atragă atenția spectatorilor cu ajutorul unor mici interviuri luate creatorilor invitați (regizori, scenografi, dramaturgi), declarații ale criticilor prezenți la premiere, eseuri scrise chiar de actori, citate din presa națională, care certifică prezența teatrului reșițean în cadrul unor festivaluri. E o mică broșură, foarte utilă, profesionist făcută, cu grijă pentru detaliu și care se oferă gratuit spectatorilor. Mai trebuie spus că, tot aici, fiecare premieră este însoțită de materiale publicitare excelent realizate grafic și cuprinzând informație adecvată fiecărui eveniment.

Toate acestea fac dovada faptului că, la Reșița, adică tocmai la capătul liniei de cale ferată, lucrurile se petrec sub o zodie fericită, artiștii își văd cu seriozitate de-ale lor, muncesc pe rupte și cu dăruire. Rezultatul? Sunt montări care se joacă și de 20–30 de ori într-o stagiune, adică normal. Chiar dacă, acolo, oamenii o duc greu, rata șomajului e mare, pentru că industria a murit de ceva timp și nimeni nu bagă de seamă.

Maria SÂRBU

Femeia în administrarea teatrului

A fi director de teatru, manager al unei astfel de instituții bugetare, pentru o femeie nu este un lucru atât de simplu, chiar dacă, se spune, femeile pot administra mai bine ca bărbații. Noianul de probleme, de griji se revarsă ca o avalanșă și trebuie să ai forța de a rezista. Puținele doamne care dețin în teatrul românesc funcția de director par a se descurca, și deloc rău. Una dintre ele – Mălina Petre –, cea care a preluat acum cinci ani conducerea Teatrului *G.A.Petculescu* din Reșița, administrează financiar și artistic. Mi-am dat seama că are motive să scoată din anonimat acest teatru, în primul rând fiindcă este actriță, iar dorința de a juca rămâne primordială pentru un artist, dincolo de orice funcție pe care o deține. Apoi, vrea ca teatrul pentru care trăiește să fie unul onorabil, să poată realiza producții, dacă se poate, memorabile, să meargă în turneu, la festivaluri. Vrea să aducă regizori importanți, poate chiar și actori-vedetă. Pentru ca toate acestea să devină realitate, directoarea aleargă mult – caută bani, sponsori, scoate revista teatrului, *Replica*, mai e și „șofer“ al teatrului, pe mașina proprie. Iar seara – joacă pe scenă. Gândește mereu și la o realizare foarte importantă: de a obține un sediu care să aparțină numai teatrului, pentru că acum spectacolele se joacă în sală împrumutată.

Am văzut-o pe Mălina Petre în „exercițiul funcțiunii“ la ediția din acest an a „Zilelor Teatrului Reșițean“. Am admirat-o în tot ce făcea: era pasiune pentru arta scenică, era respect pentru trupă și pentru public. Un public „nou“ aș spune, căci la cele patru spectacole programate majoritatea spectatorilor aveau vârste cuprinse între 17–25 de ani. E un pariu, cred, câștigat. Publicul poate fi cucerit, dacă simte dragostea celor răspunzători de teatru.

Am identificat publicul reșițean cu noul spectacol, *Bucătăria,* de Arnold Wesker, în regia Adei Lupu, în care sunt antrenați toți cei 15 actori ai teatrului. Un impact spectaculos. O rezonanță din ambele părți (spectatori tineri – interpreți tineri), ce dă naștere la plăcerea de a trăi prin teatru. Am constatat, cu acest prilej, că evenimentul de la Reșița a avut ca noutate promovarea unui teatru modern solicitat de public, iar bucuria directorului este cu atât mai mare cu cât spectatorii tineri acceptă un asemenea produs teatral modern.

Manifestarea „Zilele Teatrului Reșițean“ a început să intre în conștiința publicului, ca necesară, să fie receptată ca un adevărat act artistic. Pare a fi o soluție care să obișnuiască spectatorii cu evenimentul teatral, chiar și de mică amploare, dar și în speranța că aici vor fi și spectacole-eveniment. Oare ce își mai poate dori un director de teatru, un actor? Evident, spectacole de calitate excepțională, *„dublate de aportul unui colectiv preocupat de respect pentru a evidenția adevăratele valori, respect pentru instituție, dar și seriozitate, maturitate în gândire și în modul de a judeca lucrurile“,* după cum susține Mălina Petre.

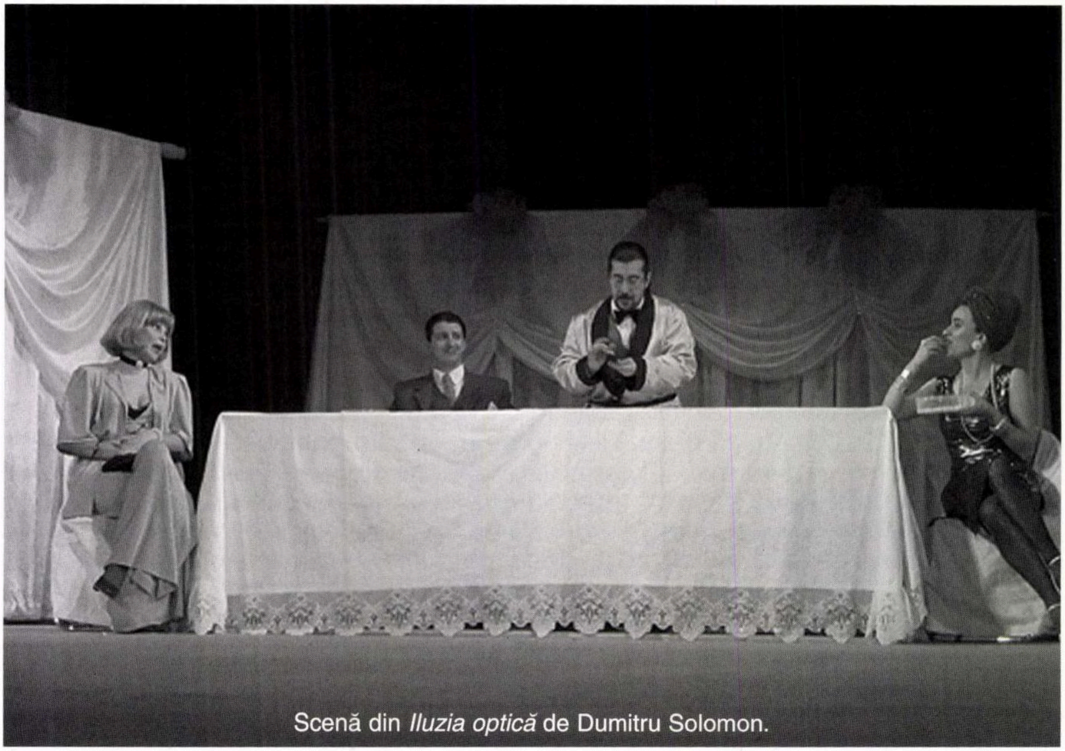
Unele spectacole din repertoriu au fani, aceștia văzând de patru, cinci sau chiar șase ori aceeași montare. Fani în rândul tinerilor, mulți dintre ei cunoscând bine replicile, rostindu-le, în șoaptă, la unison cu actorii, fapt observat la spectacolele din cadrul „Zilelor Teatrului Reșițean“ – *Nopți albe* (*Matrioșka*) de Tunger Cücenoglu, regia Mihai Lungeanu, *Bucătăria* de Arnold Wesker, regia Ada

Lupu, *Gânduri către Edera* – spectacol realizat de Mihai Vântu pe baza manuscriselor și scrisorilor lui Lucian Blaga puse la dispoziție de Muzeul Literaturii Române din București, și *Iluzia optică* de Dumitru Solomon, regia Mihai Lungeanu. De aceea, publicul nu trebuie dezamăgit, nu trebuie plictisit, obligația teatrului fiind de a realiza spectacole bune, de valoare.

Ion CAZABAN

Tot Reșița

Cunoscusem câteva dintre spectacolele teatrului reșițean – e drept, puține – în turneu la București sau la Festivalul timișorean al dramaturgiei originale. Dar când mergi acasă la cei care au realizat aceste spectacole, când urci alături de ei pe scenă (pentru că două montări mi-au dat prilejul), când poți discuta cu aceștia despre problemele și proiectele ce-i frământă, simți și vezi altfel. Nu ca un spectator, obișnuit sau avizat doar, ci ca unul implicat. În micul teatru reșițean merită apreciate rezultatele unui efort interpretativ și regizoral, care trebuie continuate. O dată cu experiența rolurilor jucate și „școala“ presupusă de colaborarea cu regizori de primă mână, talentele actoricești, ușor de remarcat într-o echipă majoritar tânără, capătă claritate și siguranță. De la spectacolul *Nopți albe*, angrenând numai doi interpreți, până la *Bucătăria,* în care am putut prețui aproape întreaga echipă a teatrului, calitățile actoricești se impun indiscuabil. Firește, nu vom omite necesitatea desăvârșirii, evitarea plafonării. Tot ce înseamnă stabilirea relației cu partenerul, caracterizarea rolului în câteva trăsături precise, capacitatea de a emoționa publicul, de a-l face să prindă ironia, umorul sau partea serioasă a glumei, sunt calități vizibile în spectacole ca *Nopți albe* sau *Iluzia optică.* În stadiul de astăzi al teatrului reșițean, prezența regizorului-pedagog este esențială. Rezultatele obținute alături de regizorul Mihai Lungeanu sunt mai mult decât meritorii. Dincolo de rezonanța la public, ele includ, din repetiții, o pregătire temeinică a vorbirii scenice – claritatea intențiilor, sugerarea subtextului, expresivitatea timbrului vocal – pentru care competența regizorului de teatru radiofonic este de real folos. Ceea ce s-a văzut și în spectacolul conceput din versurile și corespondența lui Lucian Blaga, o pledoarie pentru sensibilitate și frumusețea sentimentelor. Observații ar fi de făcut la scenariul său și, nu numai aici, la scenografia pauperă, improvizată, cu excepția celei semnate de Iulia Popov pentru *Bucătăria* de Wesker. Acest spectacol, unul dintre cele mai bune realizate de Ada Lupu, ne-a arătat diversitatea posibilităților interpretative. *Bucătăria* este o operă destul de dificilă, dar regizoarea și toți actorii ei au reușit un spectacol-parabolă, în care se concentrează o lume, cu contradicțiile multiple (sociale, etnice), cu mentalități, dorințe legitime, neputințe manifestate nervos, izbucniri de revoltă. Modalitatea muzical-dansantă, de un dinamism copleșitor, extenuant, este încă una posibilă, după cum se vede (cu decenii în urmă, Ioan Ieremia a ales o altă cale). Este o modalitate de aparentă bună dispoziție – cum li se pretinde personajelor – în contrapunct atent urmărit, pentru ca, în final, cazanul nemulțumirilor adunate să explodeze. Acțiunea scenică este deosebit de expresivă, ritmată până la dezlănțuire nebună, strânsă în țarcul de plite și cuptoare, din *bucătăria* unde toate sunt în fierbere…



Scenă din *Iluzia optică* de Dumitru Solomon.

Scenă din *Gânduri către Edeta*, un spectacol de Mihai Vântu.

Mircea GHIȚULESCU

Non olet pecunia

Pașcu Balaci este un autor excentric (nu numai pentru că locuiește la Oradea unde practică, nu fără succes, avocatura, fiind, poate, prin pasiunea pentru literatură, o figură aparte a baroului bihorean), dar și pentru că trece cu ușurință de la drama la comedia istorică. El debutează, după îndelungate amânări și ocoluri, pe scena Teatrului Național din Iași, grație directorului Ioan Holban și a regizorului Ovidiu Lazăr, care, nu de puține ori, au atras atenția, prin **Studioul de dramaturgie românească,** asupra literaturii dramatice contemporane. Teatrul Național din Iași a ales din opera dramatică a lui Pașcu Balaci comedia **Banii n-au miros.** Preferam **Victima și Călăul,** cel mai concis dintre textele dramatice ale lui Pașcu Balaci, o piesă speculativă în care își expune calitățile de dialectician. Fecioara din piesă s-a apărat de un viol cu prețul crimei. Condamnată la moarte, nu poate fi executată în stare de virginitate, iar călăul refuză să o violeze, fascinat de miracolul acestei castități asasine**.** Dar**, Banii n-au miros** a atras atenția, pe bună dreptate, ca spectacol-lectură la Colocviul Național de dramaturgie de la Sinaia–Bușteni din mai 2004. Pașcu Balaci pornește, ingenios și bine dispus, în căutarea unui subiect de comedie și îl descoperă în istoria Romei Antice. Titus Flavius Vespasianus, întemeietorul dinastiei Flaviilor, a rămas celebru în istorie nu numai prin faptul că a început construcția celebrului amfiteatru roman Colosseum, ci și pentru că a „inventat“ closetele care, o vreme, erau cunoscute chiar sub numele său: vespasiene. Punând o taxă imperială pentru utilizarea cabinelor, Vespasianus a redresat, se pare, finanțele șubrezite după campania din Iudeea. Din **Colosseum** au rămas doar măreţele ruine, vespasianele s-au dezvoltat și, beneficiind de apă curentă, au fost numite **watter closed...** Din viața și opera lui Vespasianus s-a păstrat intactă doar expresia **non olet pecunia/banii n-au miros.** Pe aceste premise, Pașcu Balaci, înarmat cu o cultură solidă a împrejurărilor istorice dar și cu arta perfidă a trimiterii în actualitate, scrie o comedie satirică de o extremă duplicitate a împrumuturilor dintre prezent și istorie. Pentru crizele de reumatism ale lui Vespasianus, autorul recomandă, apa termală de la Băile Felix. Replica lui Vespasianus („Dacia nu am cucerit-o încă“) ne poate da o idee despre energia comică a anacronismelor în textul lui Pașcu Balaci. De fapt, Vespasianus, în viziunea lui Ovidiu Lazăr, își tratează toate bolile cu ajutorul lui Servus, veșnicul Servitor, un simpatic gay compus de Călin Chirilă. Într-un spectacol simplu (decoruri și costume, Rodica Arghir) dar dens, Ovidiu Lazăr adâncește tema centrală din text, care nu este nici viața lui Vespasianus, nici „banii n-au miros“ ci, repetăm, împrumuturile reciproce dintre prezent și istorie. Interpretul soldatului roman *Herba* (Cătălin Tudor Manea) nu mai poate ieși din rol: vorbește cu Femeia de serviciu a teatrului (Pușa Darie) în latina populară și se înțeleg satisfăcător. Scena dintre Cătălin Tudor Manea și Pușa Darie (o moldoveancă harnică și cicălitoare cu darul băuturii) este pe cât de semnificativă pe atât de comică. Senatorii Opinius și Tribunus, care propun o moțiune de cenzură și ațâță cetățenii romani la revoltă împotriva „împăratului vespasianelor“, sunt asemănători senatorilor noștri, fără a înceta să fie ai Romei antice. Aici stă secretul actualizării. Vespasianus este silit să-i pună în situația de a avea nevoie de o vespasiană, pentru ai face să renunțe la demnitatea lor, prost înțeleasă, de romani. Scena în care Opinius și Tribunus se ghiftuiesc la masa împărătească, apoi cerșesc o cabină, nu este numai pitorească ci și relevantă: te obligă să meditezi la demnitate în interiorul condiției umane, nu în afara ei. Doru Aftanasiu și Daniel Busuioc compun două caricaturi senatoriale destul de apăsate în perimetrul unui tandem de tip Farfuridi–Brânzovenescu. Ovidiu Lazăr organizează spectacolul respectând textul: asistăm la repetiția unei piese cu subiect roman și nu la spectacolul cu această piesă. Formula, deloc nouă – pirandelliană, ai zice, dacă nu ar fi folosit-o și Corneille, cu mult înainte, în **Iluzia comică** – permite mișcarea liberă a actorilor între prezent și trecut. Florin Mircea este și omul, și actorul care îl interpretează pe Vespasianus, iritat de greva pentru mărirea salariilor, dar și autorul piesei, pe care îl descoperă Ovidiu Lazăr în final. Speculând biografia împăratului roman care se trăgea din țărani, Pașcu Balaci scrie un monolog în care omul simplu, legat de natură, care a fost Vespasianus, seamănă cu țăranul etern, cu gustul naturii, al ierbii și al pământului care este Pașcu Balaci însuși. Un final neașteptat care întoarce comedia spre poezie, dar Ovidiu Lazăr nu o lasă să se oprească acolo, ci o aduce din nou în comedie. În timp ce Florin Mircea rostește cu patos liric monologul său testamentar despre naturalețe și simplitate, coboară pe palmele lui o mică vespasiană asemănătoare bisericilor ctitorite de voievozii români din frescele religioase. Vespasianus, ctitorul de toalete... Astfel conceput, spectacolul este burlesc, fără a fi simplist, caricatural fără a fi neted. Are cele mai mari șanse să devină un reper pentru publicul ieșean. Actorii se joacă frumos cu rolurile, ceea ce înseamnă că le plac. Când vor asimila seriozitatea comediei, trucurile se vor fixa și partiturile se vor constitui pe coordonate invariabile.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ Iași, Studioul de dramaturgie românească – Banii n-au miros **de Pașcu Balaci. Regia: Ovidiu Lazăr. Scenografia: Rodica Arghir. Distribuția: Florin Mircea – *Vespasianus*, Călin Chirilă – *Servus*, Bogdan Matei – *Titus*, Mihai Smarandache – *Domițianus*, Doru Aftanasiu – *Opinius*, Daniel Busuioc – *Tribunus*, Cătălin Tudor Manea – *Herba*, Pușa Darie – *Femeia de serviciu*, Diana Ignat Chirilă – *Fata*. Premiera: 5 decembrie 2004.**

Teatrul „Elvira Godeanu“

Patru mari actrițe au avut șansa unei posterități prelungite prin câteva teatre care le poartă numele: Lucia Sturdza Bulandra, la București, Maria Filotti, la Brăila, Fani Tardini, la Galați și, din 1993, Elvira Godeanu, la Târgu Jiu. Teatrul „Elvira Godeanu“ din Târgu Jiu nu este unul dintre acele **teatre pe hârtie** care au apărut după 1990, ci un absurd triumf cultural în epoca libertății de a fi incult. Deși se declară „teatru de proiecte“, este un veritabil teatru de repertoriu, cu un sediu modern, o sală de spectacole agreabilă, o trupă permanentă și pasionată și un public mereu mai curios. Este, probabil, singurul teatru construit în România după 1990; „un obiect de lux“, o apariție inexplicabilă pe harta orașelor românești, unde se construiesc de regulă bănci și biserici. Marian Negrescu, actor craiovean cu profilul aspru al lui Sean Connery, aflat la capătul proiectului care se pierde undeva prin anii 1993, s-a înseninat. Are în ochi blândețea omului care și-a îndeplinit un vis: un teatru adevărat la Târgu Jiu. Proiectul pe care îl urmărește de mai bine de un deceniu are astăzi contururi certe, un repertoriu demn de instituții similare cu mare tradiție și o cadență demnă de invidiat: șase premiere pe stagiune. Între timp, actorul Marian Negrescu s-a multiplicat fără a înceta să rămână actor, fiind cu dezinvoltură și simț al măsurii director de teatru și regizor. Un spectacol patetic pe texte ale lui Marin Sorescu (**Dropia,** un scenariu scris de Ion Cepoi după texte dramatice și poetice de Marin Sorescu) este fastuos ca un oratoriu religios și îl trădează pe discipolul lui Silviu Purcărete, pentru care Marian Negrescu are un adevărat cult. Acel stil al lui Silviu Purcărete de a implica toată suflarea de pe scenă în subiectul spectacolului, de a face, din drama individuală, o tragedie prin intermediul acelui personaj colectiv pe care îl presupune *teatrul de grup,* rumorile, vociferările, repetițiile de replici, dau spectacolului un suflu comunitar care impresionează. **Dropia** este un spectacol religios care pornește din nevoia de credință a personajului titular din monodrama **Paracliserul.** Doar că Ion Cepoi a combinat credința cu îndoiala în Dumnezeu. Acea îndoială care face credința și mai prețioasă. Este un spectacol al controversei dintre om și divinitate, un spectacol de Paști și de Crăciun, când omul se află mai aproape de Dumnezeu... Actorii se supun unui ritual al mărturisirii și apostaziei, asumat cu sinceritate și pasiune. Nu este important că Ion Cepoi și Marian Negrescu au modificat datele textului de bază, încât Paznicul surd este personajul principal și nu Paracliserul (Ion Alexandrescu are profilul de damnat al celui ce repetă destinul Mântuitorului), ci această respirație religioasă comună pe care o transmite spectacolul. Paracliserul, a cărui îndeletnicire este, cum știm din piesa lui Sorescu, să afume pereții catedralei cu flacăra credinței, s-a multiplicat în cinsprezece. Așadar, toți suntem sau putem fi martiri ai credinței, toți tindem către sfințenie, sau, cum spune Marin Sorescu, să fim printre sfinți „măcar ca figuranți“. Sigur, regretăm dispariția lui Marin Sorescu din propria piesă. Pentru că, în definitiv acest ciudat Paracliser este autorul însuși care își transcrie stările sale de fervoare și îndoială. În *repertoriul greu* al Teatrului „Elvira Godeanu“ (există și o parte lejeră, alcătuită din comedii ușoare ca **Floare de cactus** de Pierre Barillet și Pierre Gredy, **Îndrăgostiții din Ancona** de Vajda Katalin, apoi, **Și miniștrii calcă strâmb** de Ray Cooney) sunt înscrise texte de referință, repere ale culturii teatrale europene: **Visul unei nopți de vară** de Shakespeare, **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian, **Antigona** de Sofocle și **Dom Juan** de Molière, ultimele două în regia lui Gelu Badea, elev al lui Mihai Măniuțiu și admirator, deopotrivă, al lui Silviu Purcărete. Spectacolele lui Gelu Badea sunt, de regulă, ecuații intelectuale rezultate din lectura neconvențională a textelor. Este un bun cititor, pregătit cu referințe critice care să justifice propria lectură, dar deviza este nonconformismul. Astfel, **Dom Juan** de Molière este un rezumat invers al piesei: un spectacol făcut cu creionul pe hârtie, în care devine imperios necesar să demonstrezi că autorul nu are dreptate. Atitudinea este a criticului născut să caute nod în papură pentru a dovedi că există și altceva dincolo de ceea ce se vede și nu a artistului care sporește expresivitatea imaginii. Etapa în care se află Gelu Badea (văzută prin spectacolele de la Târgu Jiu) este a cititorului curajos care încearcă să devină artist. Mihai Măniuțiu, cu un plus de experiență culturală, a început la fel: **Perșii** de Eschil, **Labirintul** de Arrabal de la începutul carierei sale, erau spectacole de expunere a memoriei culturale în care „se vedeau cusăturile". Dar nu și controversa cu textul pe care mizează Gelu Badea. El este de părere că nu Dom Juan este personajul principal din piesa lui Molière, ci valetul Sganarelle care asistă mustrător la insațiabila poftă sexuală a stăpânului său. Pune în scenă pedepsirea lui Dom Juan și nu semnificația lui. Problema, în **Dom Juan,** nu este a sexului, ci a eliberării de constrângeri, a libertății, aceeași și pentru femei și pentru bărbați. Între timp, s-au scris mai multe **Dona Juana** care pun aceeași problemă din perspectivă feminină. În **Dona Juana** de Radu Stanca, Dona Elvira își manifestă libertatea de a rămâne virgină (ciudat raport între campioana virginității și Don Juan, campion al cantității), iar în **L' atroce fin du Seducteur** de Anca Visdei, Dona Elvira este o tânără mondenă, mai liberă chiar decât Don Juan. Ceea ce reușește cu adevărat Gelu Badea în spectacolul de la Târgu Jiu este transpunerea unei comedii clasice în sistem teatral expresionist. Nu înțelegi de ce apar și niște școlari cu ghiozdane pe umeri, dar cel puțin îți pui întrebarea. Un studiu teatral și un examen de actorie pe care trupa de la Târgu Jiu îl susține cu autoritate dar, în acest transfer, comedia mistică a lui Molière a dispărut. Valer Dellakeza, în căruciorul cu rotile în care l-a fixat Gelu Badea joacă foarte bine imputarea mută, Eugen Titu are stil în Gusman, servitorul Donei Elvira, Luminița Șorop are feminitate distinsă în Dona Elvira , Ionuț Stoica pune o demnitate tacită în Statuia Comandorului care îl va târî în infern pe Don Juan, Mariana Ghițulescu are temperament în Mathurine, Pompiliu Ciochia *(Don Carlos)*, George Drăghescu *(Don Alonso)*, Valeriu Bâzu *(Don Luis)*, Sorin Giurca *(Pierrot)* sunt acolo unde trebuie să fie dar toți acești actori se sacrifică pentru un **studiu teatral** și nu pentru un spectacol de teatru. Ca antrenament, nimic mai potrivit... Tot într-un cărucior cu rotile se prezintă și noua **Antigona.** Încercăm să înțelegem că marii idealiști de tipul Sganarelle și Antigona sunt mari handicapați... Aici , textul lui Sofocle nu mai este simplificat, ci adnotat. Asemenea lui Silviu Purcărete, în **Danaidele**, Gelu Badea implică zeii Eladei în desfășurarea acțiunii. *Zeus* (Constantin Eremia), *Dionysos* (Dan Calotă), *Atena* (Simona Urs), *Afrodita* (Cornelia Diaconu), un cvartet ce dublează Corul condus de Luminița Șorop, excelent pus la punct ca personaj colectiv, intervine adesea cu replici alogene ce strică atmosfera de ritual pe care a reușit să o creeze regizorul. Și aici este clară controversa cu textul. Gelu Badea refuză tragedia Antigonei pentru ritualul pedepsirii lui Creon. **Antigona** nu mai este Antigona, ci **Chinurile regelui Creon.** Iar acest Creon care va sfârși... pe scaunul electric, are în interpretarea lui Marian Negrescu valoarea unei creații. Cu un relief autonom, decorurile semnate de Vioara Bara ne puteau scuti de îndrăznelile tip **play boy** din **Dom Juan.** Pentru un public începător deviațiile de la text pe care le propune Gelu Badea sunt dificultăți în plus. Dar neliniștea pe care o implică poate fi creatoare.

Violeta ZONTE

Mitul eternei reîntoarceri în spectacolul „Cleopatra a şaptea”

Textul cunoscutului dramaturg contemporan Horea Gârbea dobândeşte prin regizorul Bogdan Ulmu o remarcabilă „convertire spectaculară“, căpătând noi sensuri şi semnificaţii. Domnul Ulmu îşi construieşte cu subtilitate şi rafinament arhitectura regizorală, pornind de la o meditaţie originală asupra dialecticii istoriei. Prin ignoranţa şi inconştienţa lor, oamenii transformă istoria în acelaşi coşmar repetat la infinit. În această dimensiune, timpul istoric ilustrează *in aeternitas,* mitul „eternei reîntoarceri“ postulat de Fr. Nietzsche. Spectacolul Naţionalului timişorean debutează cu imaginea broaştei ţestoase, care traversează scena. Acest semn teatral cunoaşte o simetrie regizorală, în sensul că şi finalul spectacolului este marcat de drumul aceleiaşi broaşte; dar de data aceasta cu o lumânare aprinsă, amplasată în mijlocul carapacei. Dovedind o reală cultură filosofică, regizorul reactualizează scenic tezele lui Zenon din Elea. Şcoala eleată se remarcă în istoria filosofiei prin metafizica Unului, prin aparenţa mişcării şi devenirii şi prin aporiile sale celebre. Expresie a cugetării metafizice, cea mai cunoscută aporie susţine că: Ahile cel iute de picior nu poate ajunge broasca ţestoasă. Preluând aceste motive, regizorul îşi construieşte spectacolul pe înşelătoarea paradigmă Tradiţie / Inovaţie. În realitate, istoria nu cunoaşte nici o schimbare sau evoluţie – idee ilustrată scenic prin lumânarea aprinsă de pe carapacea broaştei ţestoase. Decorul spectacolului ilustrează şi el acest principiu, prin existenţa unui pat mare aşezat în mijlocul scenei; subtextul regizoral fiind unul singur: de secole soarta lumii se hotărăşte în alcovuri sau în budoare. Mai marii lumii, indiferent de timp sau de spaţiu, sunt dominaţi de aceeaşi slăbiciune a simţurilor, de aceeaşi păgubitoare senzualitate. O altă trăsătură comună, este teama atavică de a nu fi detronaţi şi ucişi. Dialectica trecut–prezent este sugerată şi de videoproiecţia din fundalul scenei, cu imagini din filmul *Cleopatra* în interpretarea lui Elizabeth Taylor şi Richard Burton. Regizorul fiind interesat de problematica etern-umană, din spatele personajelor istorice. De aceea, Cleopatra a Şaptea este una dintre reginele „exemplar-identice“, ce au domnit asupra Egiptului (şi toate s-au sinucis lăsându-se muşcate la sân de vipere). Simbolul pisicii, ca animal sacru al Egiptului, este prezent lângă patul desfătărilor. Eleganţa şi graţia felinei evidenţiază metafizica egipteană în opoziţie cu mercantilismul civilizaţiei romane. La care se adaugă fantezia regizorală – metamorfozării şi ascunderii presupusului amant în forma unei pisici. Aducerea lui Cassius asemeni unei mumii pe o targă improvizată ilustrează într-o cheie tragicomică, amurgul spiritului. Actorii Luminiţa Stoianovici şi Cristian Szekeres interpretează celebrul cuplu: Cleopatra–Cezar. Remarcam o valoare artistică egală, ceea ce le permite sincronizarea şi chiar telepatia gesturilor scenice. Predominanţa regizorală spre evaziunea ludică, transfigurează creator jocul actorilor. Patul nu e spaţiul fremătărilor erotice, ci terenul de joacă a celor doi suverani reîntorşi în perioada de copilărie a omenirii. Se mai remarcă libertatea și fantezia debordantă a actorilor, dispuși să se lase în voia improvizației scenice. Spectacolul este definit printr-un comic subtil și rafinat, adresat prin excelență spiritelor cultivate. Ca o expresie a ironiei istoriei, actorii caricaturizează ipostazele regale clasice prin mișcări și atitudini corporale. Peste tot spațiul scenic se revarsă „parfumul omenescului", a normalității bunului-simț. Este tot ce rămâne din om peste secole și peste gloria apusă a marilor imperii. Lectura regizorală ne trimite cu gândul la maxima ecleziastică: *„Ceea ce stă va mai fi. / Nu e nimic nou sub soare"*. Demn de reținut este păstrarea unui remarcabil ritm scenic interior și valoric, fără de care spectacolul nu și-ar putea menține unitatea și organicitatea. Figurația realizată de studenții anului II ai secției de Actorie a Universitatii de Vest din Timișoara este rezultatul fanteziei și generozitătii regizorale. Studenții-actori: Silviu Văcărescu, Claudiu Dogaru, Bianca Fodor, Anastasia Suru își asumă sarcinile și indicațiile primite. Le remarcăm seriozitatea și inovația jocului în cheie comică, la care se adaugă și o promițătoare plasticitate scenică. Dansurile interpretate „se decupează" atât în ritmuri clasice (egiptene), cât și în cele contemporane. Silviu Văcărescu interpretează un Antoniu lamentabil de somnoros, și „încremenit în proiect". Muzica compusă de Zsólt Barabasi, aduce un surplus important construcției scenice. Muzica redă dialectica Tradiție / Inovație, printr-o eclectică împletire a motivelor orientale cu ritmurile moderne. Finalul ne îndeamnă încă o dată la o stoică meditație asupra ireversibilității timpului – nuanță redată de regizor prin morțiile succesive și printr-o ultimă proiecție de un alb imaculat. Pustiul și indefinirea culorii, sugerând nisiparea destinelor umane într-un veritabil deșert al timpului.

Teatrul Național Timișoara – Cleopatra a șaptea **de Horia Gârbea. Regia: Bogdan Ulmu. Scenografia: Krisztina Nagy. Muzica: Zsolt Barabasi. Distribuția: Luminița Stoianovici *(Cleopatra)*, Cristian Szekeres *(Cezar)*, Silviu Văcărescu *(Antoniu)*, Bianca Fodor *(Doamna de companie I)*, Claudiu Dogaru *(Brutus)*, Anastasia Suru *(Doamna de companie II)*. Data premierei: 27 noiembrie 2004.**

Radu SLOBODEANU

Visul Poemului

> *„Căci în tramvai doar aştepţi. Căci timpul nu există acolo decât pentru parcurgerea drumului, nu şi pentru cei care îl parcurg... Drumul fără drum al tramvaiului nu are capăt. Pe şine nu poate rămâne nici o urmă.“*
>
> (Cristian Popescu, *„Cuvânt înainte“*, *Idile despre Bucureşti*, 1988)

Poemele lui Cristian Popescu sunt texte care „aproape că nu mai suportă să aibă cititori“, ele „dorindu-şi prieteni“. *Visul* oricărui poem este „de a fi discuţie la crâşmă, la un pahar de vin, cu amicii“ sau, la fel de bine, „de a fi o privire prelungită în ochii femeii“. *Visul* poetului Cristian Popescu este „să nu mai coboare la prima“ din această „sală de aşteptare pe şine“, să-şi petreacă „timpul“ (suspendat), în **tramvaiul 26** împreună cu toţi prietenii, alături de nevasta lui şi de familia Popescu. *Visul* volumului *„Cuvânt înainte“* (Ed. Cartea Românească, 1988), nimic altceva decât „o idilă despre Bucureşti şi despre tramvaiele lui“, este de „a fi pus pe şine“. Aşa cum plănuise, de fapt, autorul, împreună cu prietenul lui, regizorul Gavriil Pinte. La aproape nouă ani de la moartea poetului, reprezentaţia *Un tramvai numit Popescu*[1], manifestă tocmai această sete de imediat, de concret, de cotidian a scriiturii sale poetice. În acelaşi timp, o „casă memorială“ itinerantă şi efemeră, cea mai potrivită, poate, pentru Popescu.

Într-o duminică după-amiază, nici noi n-am mai coborât la prima, odată suiţi într-un tramvai alb, inscripţionat cu numele **Popescu.** Pe parbriz, două manechine: mire şi mireasă. Alaiul anunţatei „călătorii de nuntă“ era unul pestriţ, de copii alergând şi strigând „tramvaiul cu actori, uite tramvaiul cu actori“. Dus–întors, pe Calea Moşilor şi Şoseaua Colentina, am fost „vitrine care se învârtesc pe străzi, cu manechinele lor cu tot“, pentru că, dacă „în somn semănăm unii cu alţii, în tramvai semănăm şi mai mult ...“.

Spectatori – priviţi de alţi spectatori (trecători uluiţi, sau amuzaţi, sau fascinaţi) – am parcurs, în vagonul-restaurant, un adevărat „labirint“ imaginar (ori *imaginal,* din imagini) şi emoţional. De la anunţul iniţial „Naşteţi-vă pe 1 iunie 1959, la ora 12! Ofertă unică! Viaţă lungă bani şi bucurii! Naşteţi-vă cu numele de Popescu Cristian. Dar nimeni, cu nici un chip, nu a vrut“[2], la imaginea mortului întins în sicriul fără capac „care Eu sunt, căruia îi şiroiesc lacrimile pentru că e felul lui de a putrezi“, punctul iniţial şi cel final al „labirintului“ se situează mereu faţă în faţă: „Bineînţeles, certificatul meu de naştere nu va deveni legal decât când va ajunge certificat de deces“. Suntem astfel înscrişi, pe o traiectorie imperturbabilă, aidoma tramvaiului, între un (altfel de) simţ ludic şi unul „escatologic“. Am avut de câteva ori în timpul spectacolului sentimentul unei candori comice totale, dar şi cel de a fi în faţa unei bombe dezamorsate liric, secţionată în faţa mea, dar nu mai puţin înfiorătoare.

Între aceste „coperte“ ale spectacolului, marcate muzical de *Ciaccona* de Bach și de cântecele „de mahala“, interpretate *live* de violonistul Gheorghe Drăghici, este prezentată o „materie poetică“ extrem de densă ce se disimulează ludic în tonul conversației curente, uneori triviale. Din acest punct de vedere registrul incantatoriu al frazării actorilor a părut uneori inadecvat.

Temele popesciene „jucate“ pe culoarul tramvaiului sunt, în mare: idilele despre București și tramvaie *(op. cit.)*, textele de debut cuprinse în *Familia Popescu* și o selecție din volumul *Arta Popescu* („Teatrul – un psalm al lui Popescu“, „Circul“, „Filmul artistic“, „Despre Muză“, „În Rai“, „Moartea mea din flori“, „Apocalipsa, dragostea mea“ etc.). La acestea se adaugă, spre final, „Fragmente de Jurnal“, parte care, desprinsă de registrul anterior, răstoarnă abrupt perspectiva spectacolului.

O forță scenică (plastică și expresiv-dramatică) aparte au scenele inspirate de *Familia Popescu*. Fragmentul ales spre a fi plasat la început („Pentru păstrarea aparențelor a fost inventat Popescu de jucărie, care trăiește în București de jucărie, ... și a decedat deja vreo 3–4 decese de jucărie ...“), anunță tema „marionetei“, conectată deopotrivă la ludic și la escatologic și dezvoltată prin asocierea fiecărui membru al familiei cu „manechinul său“. Astfel, câte o instalație cu forma unei siluete, compusă din obiecte ale idiosincraziilor personajelor, poetic recuperate, servește drept *alter ego* al fiecărui erou: pâinile bandajate și parfumate ale *mamei*, laolaltă cu viorile; sticlele bunicului cu pozele *bunicii* drept etichetă; cizmele soldățești ale *tatei*, având înfipte direct în ele picioarele unui scaun pe care tronează un cap de cal; fluturii *mătușii Adina* etc. Sunt realizate în acest fel, adevărate „planșe ale anatomiei sufletești“, asociate unui „metabolism poetic“ coerent și riguros surprins de autor. *Arta Popescu* este apariție cu chip de bronz (în contrast cu fardul alb-livid al celorlalte personaje). Liliana Pană, interpreta rolului, are forța să împartă prim-planul cu personajul *Poetului* (Mihai Marinescu). Așa cum reușită este și secvența de teatru-în-teatru, construită pe baza poemului *În Rai*, parodie poetică după *Conul Leonida* .... Aici este folosit chiar cadrul circular inclus în „manechinul“ *Artei Popescu*, cadru din care se detașează marioneta miniaturală a *Poetului*, pe care acesta o va purta la gât tot restul spectacolului.

Dacă atenta urmărire a temei „marionetei“ și savoarea parodică a multora dintre fragmentele textului sunt articulate cu „spațiul scenic“ și reușesc să dea cheia „ludicului escatologic“, marca *C.P.*, plasarea în final a unor cutremurătoare pasaje de *Jurnal* dejoacă această articulare. Căci oferă, în loc de *sugestia* bolii, *certitudinea* suferinței poetului, „prilej“ pentru o atare învecinare cu moartea – motiv arhiprezent în întregul spectacol și în întreaga operă, de altfel. „Marioneta“ este forțată să se „demaște“. Nu doar „joaca“ creează păpuși, ci și boala îi transformă pe bătrânii anchilozați în posibile „marionete“, trase de sfori de însuși Dumnezeu, ca în *Teatrul – un psalm al lui Popescu*. În perspectiva morții (așezată ca „un ghimpe în carnea“ celui bolnav) totul pare „de jucărie“ și libertatea de mișcare este la fel de restrânsă ca a unei biete păpuși. Copilăria și moartea se întâlnesc aiuritor: „... nu-i pe lumea asta mormânt mai bun ca-n Cișmigiu, la leagăne. Numai de la atâta și atâta joacă ți se pot odihni bine păcatele“.

„Mărturisirea“ cuprinsă în fiecare dintre textele sale ne face, prin acest spectacol o dată în plus, să simțim că în opera lui *C.P.* nu realitatea comună și anesteziată se visează, ca o Cenușăreasă, Poezie, ci Poezia însăși visează prin *C.P.*, la realitatea imediată, la voluptatea râsului sănătos cu amicii, la privirea în ochii iubitei, la cuvintele cele simple ale rugăciunii, ... ori la o simplă plimbare cu tramvaiul.

---

[1] Care reia parte din spectacolul-lectură la comemorarea a 9 ani de la moartea poetului. (21 februarie 2004, Teatrul Odeon).

[2] *Fragmente de Jurnal*, „Luceafărul", nr. 8, martie 1995.

Un tramvai numit Popescu, **spectacol de teatru după opera poetului Cristian Popescu. Scenariul și regia: Gavriil Pinte. Scenografia: Roxana Ionescu. Distribuția: Mihai Marinescu, Liliana Pană, Silvia Codreanu, Bogdana Darie, Anne-Marie Ziegler, Simona Popescu, Cătălin Panaite, Adrian Anghel și violonistul Gheorghe Drăghici.**

Constantin PARASCHIVESCU

Teatru în tramvai!

Pentru 26 de bucureșteni (echivalentul numărului de locuri și al liniei), ziua de duminică 28 noiembrie 2004 n-a fost numai data alegerilor parlamentare și prezidențiale, ci și prilejul unei agreabile participări la un spectacol inedit, într-un *tramvai.* Nu știu să se mai fi încercat asta pe undeva, dar inițiativa care aparține Teatrului Național Radiofonic s-a dovedit ingenioasă și de un real efect cultural.,

Alcătuind un scenariu după opera poetului Cristian Popescu, regizorul Gavriil Pinte a realizat, cu opt actori și un violonist, un spectacol într-un tramvai închiriat de la R.A.T.B., intitulat *Un tramvai numit Popescu.* Cu două manechine în față, reprezentând o mireasă și un mire și în loc de număr denumirea din titlu, stârnește curiozitatea trecătorilor, surprinși de replicile pe care le aud dinăuntru, urmărindu-l cu zâmbete amuzate. Pornind de la Kilometrul Zero, din Piața Sfântul Gheorghe, vehiculul străbate orașul pe diferite trasee aproximativ o oră jumătate.

De la un capăt la altul al vagonului, pe un interval mai larg decât cel obișnuit, evoluează actorii, cu fețele machiate și veșminte de nuntă. Sunt membrii familiei Popescu, care ni se confesează în stilul inconfundabil al scriitorului, ce îmbină ironia, autoironia și sentimentalismul: *Poetul* – Mihai Marinescu, *Mama* – Anne Marie Ziegler, *Tatăl* – Cătălin Panaite, *Sora* – Simona Popescu, *Bunica* – Bogdana Darie, *Bunicul* – Adrian Anghel, *Mătușa* – Silvia Codreanu, *Soția* – Liliana Pană. „Nașteți-vă cu numele de Popescu Cristian", spune Poetul, amintim că pe 1 iunie 1959 când trebuia să se nască, în locul lui a apărut, paradoxal, o păpușă cu îndemnul de mai sus înscris pe piept, garanție de viață lungă, bani și bucurii. Dar „nimeni, cu nici un chip, n-a vrut".

Tramvaiul merge, noi privim personajele, mai privim pe geam, vedem lumea uitându-se lung după această apariție năstrușnică pe șine, lungind urechile, râzând, și realizăm că suntem cu familia Popescu în alt univers, poetic, în care visul coboară în suflet și rămâne închis acolo, unde, când nunta s-a terminat și afară ninge, dansăm mahmuri după cum cântă fulgii la țambal. O clipă, măcar o clipă dacă simțim asta, a meritat plimbarea. Și frumoasa inițiativă a realizatorilor – scenografia Roxana Ionescu, regia tehnică Milica Creiniceanu, sonorizare Cătălin Coman și Nicolae Subotin, redactor Crenguța Manea, coordonatori de proiect Magda Duțu, Simona Hodoș.

Bogdana DARIE și Mihai MARINESCU

Valeriu BANU

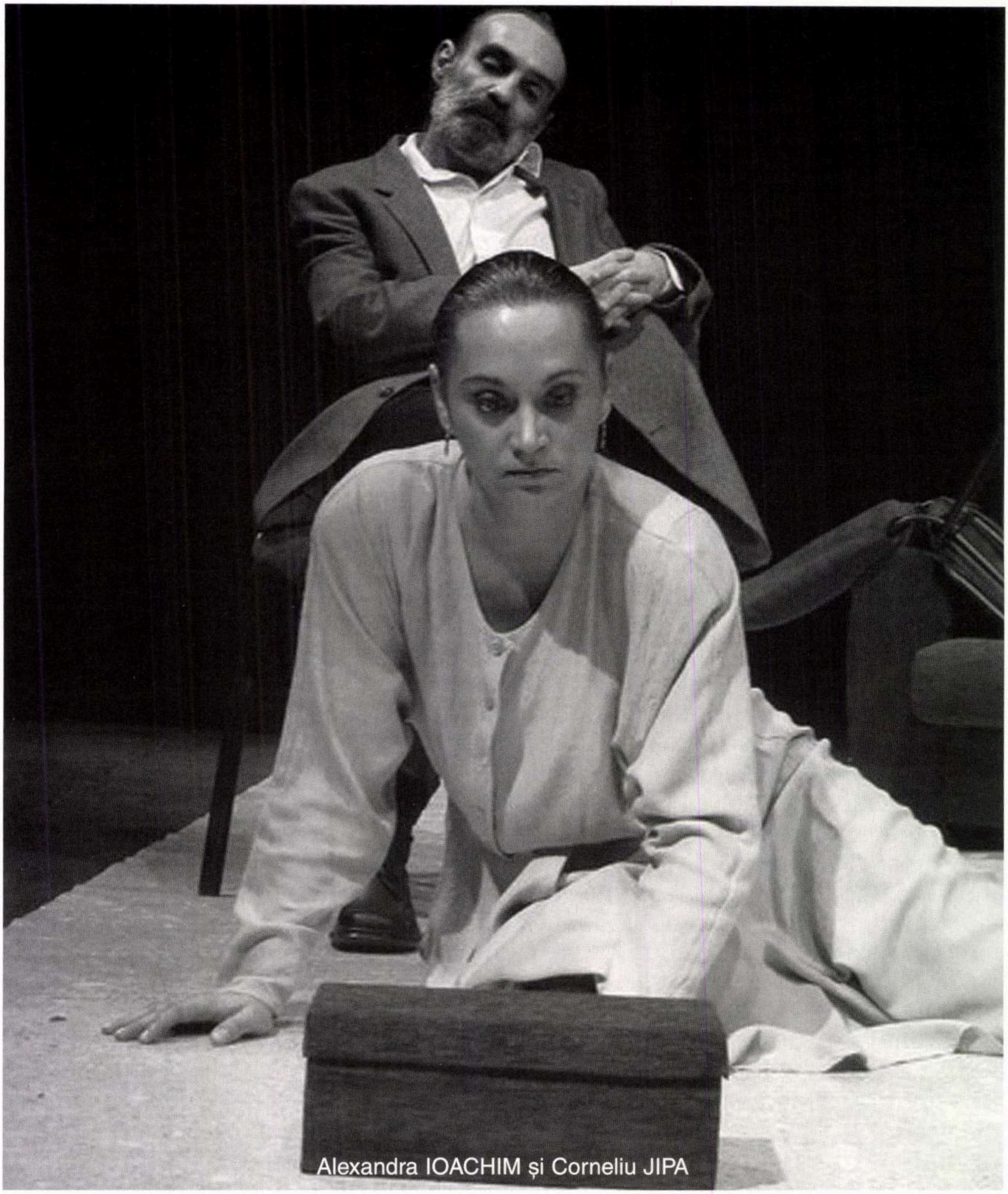
Înflorește teatrul „de studio"

Nu de mult, Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea a oferit publicului două premiere, în actuala stagiune, cu *Omul de zăpadă* de Lia Bugnar, și *Nebuni de familie* de Dana Dorian. Amândouă spectacolele se joacă în formula „studio", cu publicul pe scenă, fapt consacrat aici, unde sala uriașei Case de Cultură a Sindicatelor este și mai rece, mai neprimitoare iarna, dar trebuie să recunoaștem că aceeași formulă a fost îmbrățișată cu sârg și în teatrele bucureștene sau la Craiova, Cluj-Napoca, Brașov, Oradea, Timișoara, Târgu Mureș, Ploiești, ș.a.m.d.

Primul text, lansat cu succes la Teatrul „Luni", de la Green Hours, în regia lui Alexandru Dabija, este pus în scenă acum de Adrian Roman (regizor și directorul instituției), în cadrul unui spectacol în două părți, dintre care prima este în totalitate fidelă piesei concepute de autoare, iar cea de-a doua, transformă același dialog dintre tânărul și tânăra aflați undeva, la înălțime, survolând mizeria străzii și a vieții ce „aici nu se simte", în „pielea" unor personaje feminine. Faptul lărgește aria reflecțiilor, a neîmplinirilor și, implicit, a nevoii personajelor de comprehensiune și tandrețe, schimbarea antrenând după sine încă o modificare, căci locul unei „soții" care nu iubește câinii, evocată de „El" în prima parte, va fi luat de „soțul" ușor obtuz, descris cu nedisimulată mâhnire, dar și cu umor, de către una dintre cele două tinere femei, în partea a doua a spectacolului. Întrupată cu notabil firesc și credibilitate de Alina Mangra și Remus Vlăsceanu, în cea dintâi versiune, chiar dacă pe alocuri spectacolul mai pierde din ritm, apoi cu sporit aplomb și accentele unui umor contagios, dar neostentativ, în versiunea cu două interprete, Ramona Drăgulescu și Raluca Păun, piesa Liei Bugnar își verifică încă o dată, în chip convingător, viabilitatea și priza la public, mai ales în cazul spectatorilor tineri, care nu ezită să-i înconjoare pe protagoniști cu manifestă simpatie și să le răsplătească efortul cu binemeritate aplauze.

Celălalt spectacol, cu piesa unei autoare cunoscute și ca editor, actriță și interpretă de muzică ușoară, este dedicat eternei „povești" a cuplului ce se destramă sub acțiunea „corozivă" a timpului și a crizei de comunicare, de îndată ce pasiunile se potolesc, iar „aventura" cunoașterii reciproce încetează. El este regizat de actorul Corneliu Jipa, astăzi apreciat și pentru evoluțiile sale pe scena de la Târgoviște, sub bagheta lui Mihai Măniuțiu, alături de care o reîntâlnim pe Alexandra Ioachim, din trupa vâlceană. Reprezentația impresionează la început prin ritmul ei alert, modificat în funcție de situație și de repoziționarea mobilierului (marcând totodată scurgerea timpului), cu accente de violență verbală și gesturi aflate foarte aproape de agresiunea fizică, apoi cu un moment (prelungit în chip nefericit) de „beție", în care comicul se diluează prin repetare și exagerare, finalul aflându-i pe cei doi într-un „duel" ireconciliabil, dar parcă mai potolit de replici (de monoloage), ce induce acel sentiment al rupturii inevitabile. Fără să ne reveleze o certă noutate din zona acestei drame a destrămării cuplului, învăluit când de umor, când de amar, dar în general ferit de clișeele telenovelei, spectacolul

Biblioteca Județeană MUREȘ TÂRGU-MUREȘ



Alexandra IOACHIM și Corneliu JIPA

întregește imaginea unui „teatru de cameră“ ce nu poate constitui, însă, decât una dintre coordonatele capabile să readucă publicul vâlcean mai aproape de luminile Thaliei.

Teatrul „Anton Pann“ din Râmnicu Vâlcea – Nebuni de familie **de Dana Dorian, un spectacol de Corneliu Jipa. Distribuția: Alexandra Ioachim, Corneliu Jipa. Data premierei: 7 octombrie 2004**

Omul de zăpadă, **de Lia Bugnar. Regia, decorul, coloana sonoră și light design-ul: Adrian Roman. Costume: Raluca Păun. Distribuția: Alina Mangra, Remus Vlăsceanu, Ramona Drăgulescu, Raluca Păun. Data premierei: 18 noiembrie 2004.**

Corina HERGHELEGIU

Încotro mergem?

În această perioadă, pe care am putea-o numi, forțând lucrurile, de „post-tranziție“, când „generația de sacrificiu“ este pusă în situația de a se descurca oricând și oricum, lucrurile par, totuși, să se îndrepte pe un drum al normalității. Unii se plâng că nu se descurcă și că nu își pot găsi un post după terminarea facultății (aceștia au îndoieli dacă vor reuși vreodată să-și practice meseria și dacă și-au ales-o pe cea care trebuia), alții încearcă să se organizeze și să se adapteze din mers situațiilor de criză. La aceștia din urmă aș vrea, de fapt, să mă opresc; ei sunt destui, așa încât mă voi referi deocamdată la șase dintre ei: Carmen Lopăzan, Bogdan Dumitrescu, Mihaela Bețiu, Daniel Iordan, Antoaneta Cojocaru și ultimul, dar nu cel din urmă, Marius Manole. Șase actori, care au fost aleși în aprilie, dintr-un total de aproximativ cincizeci de concurenți, în urma unui *workshop* tip *casting,* ca să improvizeze un spectacol pe care l-au numit *Avionul albastru și cutia de conserve*. Spectacolul se joacă la ARCUB, dar a fost realizat la Tulcea, unde s-a repetat timp de treizeci de zile continuu, într-un cantonament, și apoi adus la București.

Coordonatorul acestui proiect cultural este nimeni altul decât Paul Chiribuță, fost asistent de regie al lui Silviu Purcărete la binecunoscutul spectacol *Danaidele*, instruit, printre altele, la o școală de teatru din Limoges (Franța). Un spectacol-improvizație ce te pune față în față cu propria-ți conștiință și cu toate problemele existenței de zi cu zi. Probleme ce ne macină și așteaptă o rezolvare și care uneori ne aduc în situația să solicităm o programare la medicul psihiatru, iar acolo afli cu stupoare că și acesta e om, că și el are probleme, că și el e bolnav...Unde să mergem? Ce să facem? „Să întoacem lumii spatele“? Paradoxal, dar *Nu*, nu putem să ne refugiem decât în propria conștiință, în vise, în iluzii, în speranțe, în această „cutie de conserve“ care ne reproșează că: „cineva, cândva, ne-ar fi putut salva din drumul nostru spre nimic“, care constată că: „începutul singurătății noastre e o iubire care nu a putut să se împlinească“ și că Dumnezeu ne-a uitat, pentru că se pare că „nu a mai făcut nimic de o bună bucată de vreme“...

Actorii încearcă să ne avertizeze că trăim într-o societate bolnavă, amenințați de un pericol permanent, că ne transformăm viața într-un haos și că trecem cu cea mai mare ușurință și indiferență peste lucrurile importante și de valoare, peste sentimente, emoții etc. Problemele existențiale ale individului devin nule în raport cu viteza cu care se desfășoară viața noastră. Individul rămâne față în față cu propriile sale probleme, cu propriile sale neîmpliniri și dezamăgiri: „Singurătatea este cea mai mare pedeapsă pentru neputința noastră de a iubi.“

Spectacolul se axează pe două planuri: *visul* și *realitatea*. Trei cupluri, care încearcă să aducă în prim-plan drame ce se consumă zilnic cu fiecare dintre noi; realitatea – cu totul alta decât cea pe care ne-o dorim – și visul, care nu se mai împlinește niciodată...

Cheia spectacolului este în fapt dihotomia: real–imaginar, scoasă cu măiestrie în evidență de regizor și însușită de tânăra trupă de actori. Se simte, totuși, clivajul momentelor, care par a fi bucăți distincte dintr-un alt *tot*.

Jocul actorilor este „curat“, reușind să transmită emoția și mesajul. Relația dintre parteneri este firească, fiecare compunându-și rolul în profunzime, dându-i dimensiuni specifice, redând astfel drama unui om, a unui cuplu, sau, de ce nu, a întregii omeniri. Povestea lor este, în fapt, povestea noastră, dintotdeauna aceeași.

Elementele de decor sunt foarte simple, dar destul de sugestive: o minge uriașă, (care ne transpune în trecut, în vise, în copilărie, într-o viață liniștită și fără griji), câteva cuburi și o cutie făcută din folie de plastic, în care personajele se retrag de fiecare dată când fug de dura realitate. Un ecran pe care se derulează visele neîmplinite, are la un moment dat rolul de a evidenția chiar un vis în vis.

Se resimte, totuși, o anumită lipsă de omogenitate a spectacolului, pe care interpreții încearcă să o atenueze prin tendința de a transmite un mesaj, ce vizează problema existențială a individului într-un context actual deseori ostil.

Se poate afirma, dacă ne referim la experiment, că spectacolul este o încercare îndrăzneață și foarte utilă din punct de vedere profesional pentru actori în devenire.

Avionul albastru și cutia de conserve. **Workshop coordonat de Paul Chiribuță. Scenografia: Ionel Stoicescu. Costumele: Valentina Georgescu. Proiecție video: Daniel Bucur. Cu: Carmen Lopăzan, Bogdan Dumitrescu, Mihaela Bețiu, Daniel Iordan, Antoaneta Cojocaru, Marius Manole**

La Excelsior

Să mergi la *Excelsior* și să vezi un spectacol e foarte ușor. Căci teatrul se află chiar în buricul Bucureștilor. Însă atunci când intri pentru prima dată în sală, la prima vedere ai o senzație de disconfort : o mochetă veche de culoare incertă, care nu se potrivește cu cea a huselor trase peste scaune, o cortină care te îngrijorează, întrucât emană aerul că va avea mari probleme atunci când va fi trasă, un miros de mucegai și de spațiu neaerisit.

Așadar, intrăm la nouă dimineața să vedem *Degețica* de Aurel Mitran, adaptare după H.C. Andersen, în regia lui Victor Radovici. Scenografia aparține lui Ștefan Pârvulescu, cu o ilustrație muzicală de Jolt Kerestely și o coregrafie de Ion Tugearu. La nouă (și 25 !) trecute (fix!) începe spectacolul. Gălăgioși și puri, copiii fac liniște struniți de doamna învățătoare. În fața scenei sau în laterala ei (ca să evite monotonia), *Povestitorul* (Ciprian Cojenel) știe să însuflețească sala, captând atenția copiilor, care rezonează ușor la începutul poveștii. El va reveni în răstimpuri să puncteze un text adaptat al lui Andersen, știind s-o facă de fiecare dată firesc și fără clovnerii: fața senină, ochii luminoși, ca și când ar povesti șugubăț ceea ce omul matur înțelege din prima.

Spectacolul, fiind unul interactiv, îi face pe copii să intre în lumea basmului și să se implice emoțional. Ei se prind repede în joc și sunt foarte bucuroși atunci când, cu ajutorul lor, personajul pozitiv iese din diferite încurcături, iar cel negativ rămâne păcălit de „micii ștrengari“. Copiii sunt capabili să distingă foarte repede binele de rău, urâtul de frumos, lumina de întuneric, și să se bucure de fiecare dată atunci când reușesc să evite pericolele care se ivesc pe parcursul acțiunii.

În fond, am văzut la *Teatrul Excelsior* ceea ce putem vedea (cu rare excepții) la orice *teatru mare* din București sau provincie : actori talentați, care cred în ceea ce fac, actori care își joacă rolul gândindu-se aiurea (căci în fața copiilor...), precum și o a treia categorie despre care preferăm să nu vorbim...Din prima categorie face parte, fără îndoială, Corina Dragomir, care însuflețește rolul *Degeticăi* pe tot parcursul spectacolului, cu excepția primelor minute, puse de noi pe seama unei indispoziții fizice de moment și confirmate după spectacol. Actrița are disponibilități scenice reale, iar rolul pe care-l face i se potrivește ca o mănușă; statură mică, ochi albaștri, expresivi, mobilitate acrobatică, ce îi conferă o ușurință remarcabilă în mișcare, un ritm susținut și o trăire pe măsură. Un timbru natural, adaptat cu finețe personajului, îi sporește credibilitatea, dar mai ales îi dă o speranță reală în viitorul pe care și-l dorește, evident, în teatru. Practic, Corina Dragomir, duce (cum e și firesc) spectacolul *da càpo al fine*, făcând eforturi să-i atragă în jocul teatral pe cei care vrând-nevrând trag spectacolul înapoi – cu sau fără voia lor. Imediat următorul, dar făcând parte din aceeași categorie, este Marian Rădulescu în rolul *D-lui Sobol*, care dă dovadă de seriozitate profesională, construindu-și rolul în cele mai mici amănunte, știind să creeze momente de suspans, care sunt apanajul actorilor cu experiență. Gesturile lui ar fi putut cădea în caraghioslâcuri și bufonerii gratuite (cu atât mai mult cu cât în fața copiilor de vârstă școlară ele ar fi prins !), numai că actorul a știut să și le dozeze. Prin jocul său, el rămâne la limita dintre antipatia firească ce-o stârnește personajul – pe care însă nu o duce la extrem – și farmecul pe care și-l capătă prin jocul

actoricesc. Annemary Ziegler, care interpretează alternativ personajele *Mama* și *Mătușa Șoarece,* pare fadă și convențională în rolul mamei, dar foarte bună în cel de-al doilea, unde știe să-și arate perfidia, devine credibilă aproape fără osteneală. De remarcat faptul că știe să „vorbească“ prin mimică și gesturi chiar și atunci când dialogul trece în gura celorlalte personaje, ceea ce iarăși nu e puțin lucru.

E greu de înțeles însă jocul altor interpreți, care încearcă, cu greu, să se integreze în ansamblul spectacolului, dar nu reușesc nicidecum, pentru că, de fapt, rolurile nu li se potrivesc. Să fie oare o scăpare a regizorului în ceea ce privește distribuția? Căci interpreții rolurilor principale se contopesc cu personajele lor, în schimb, ceilalți lasă mult de dorit. *Prințul Spiridușilor*, de exemplu, jucat (în sensul propriu, nu teatral) de Emanuel Ionescu, actor tânăr și frumos, dar care, în afara acestor calități cu care l-a înzestrat mama-natură, actoria pare să nu fi lăsat în el prea multe urme ; *Rândunica* (Mihaela Coveșeanu), din păcate, nu reușește să întruchipeze zborul, înaltul, necunoscutul, dorința de evadare, caracteristice personajului, pentru că aspectul fizic al actriței nu întrunește calitățile necesare în acest sens. Cred că în alte roluri, care i-ar fi pe potrivă, actrița ar fi mult mai convingătoare. Și am putea enumera multe scăpări de acest gen. Din păcate, un rol care nu-i este potrivit îi face interpretului mai mult rău decât bine. Se știe însă că puțini actori renunță să joace un rol, chiar dacă acesta intră în discordanță cu aptitudinile și fizicul său.

Muzica lui Jolt Kerestely ajută la crearea atmosferei spectacolului, mai ales că o parte însemnată a poveștii este însoțită sonor. Sunt, totuși, unele momente în care stridența deranjează. Scenografia e simplă, iar cele câteva elemente de decor sunt vădit uzate. Și totuși, copiii au nevoie de teatru, indiferent de problemele materiale cu care se confruntă acesta. Aici, ei își cultivă gustul pentru frumos. Și ar fi păcat să nu le oferim această șansă.

Teatrul Excelsior – Degețica de Aurel Mitran, după H.C.Andersen. Regia: Victor Radovici. Scenografia: Ștefan Pârvulescu. Muzica: Jolt Kerestely. Coregrafia: Ion Tugearu. Distribuția: Corina Dragomir, Ciprian Cojenel, Annemary Ziegler, Veronica Popescu Neagu, Stelian Milu, Marian Rădulescu, Emanuel Ionescu, Bogdan Niță, Mihaela Coveșeanu.

Constantin PARASCHIVESCU

O promoție înzestrată

O invitație la Casandra în decembrie mi s-a părut prematură. Știam că producțiile studenților se prezintă primăvara sau spre sfârșitul anului de învățământ. De aceea, m-a mirat invitația de a vedea câteva înainte de Crăciun și m-am dus oarecum concesiv, socotind că s-au grăbit cei ce le-au programat mai devreme. Nici vorbă – am văzut trei spectacole închegate, interpretate cu reală expresivitate și relief de tineri care vor absolvi în 2005. Adică, anul IV actorie, coordonat de prof. univ. Gelu Colceag, serie aflată la debut cu aceste montări în fața publicului.

Una dintre ele, *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, a figurat și în programul „Ușilor deschise“ din aprilie 2004, ca atelier, cu două distribuții. Acum, spectacolul în întregime se desfășoară într-un ritm alert, nervos, cu haz autentic, cel puțin în distribuția a I-a pe care am văzut-o. Presupun că pentru îndrumători (lector univ. Marian Gâlea, cadru didactic asociat Ioan Ionescu) cunoscuta comedie a constituit temă de studiu spre crearea unor tipuri motivate verosimil, într-o ambianță cât mai apropiată de epoca evocată, dar cu nervul și în ritmul contemporan, iute în gând și-n faptă. Vedem, astfel, familiarele personaje în costumele știute – uniformele gărzii civice, rochiile lungi – și ne distrăm cu câtă patimă intră în joc, într-o intrigă ce parcă și pe ele le amuză, dar o iau în serios, o trăiesc și la o adică sunt dispuse s-o și explice cu creta pe o tablă improvizată, ca o lecție, cum face Rică Venturiano aici cu monologul despre „peripețiunile" sale pe schele. Iese din timpul acțiunii, desigur, dar are hazul irezistibil al detașării de joc și de personaj, pentru a sugera mai bine riscul îndrăgostitului într-o lume de mahala. N-ar fi indicate departajări, dar aș menționa totuși agerimea unor figuri considerate îndeobște mai palid conturate, Veta și Nae Ipingescu; Iulia Lumânare disimulează infidelitatea conjugală și e febrilă în relația cu Chiriac; Mihai Bendeac are în ochi o lumină șireată care spune multe și fără replici, sau cu banalul „rezon".

Presupun că și pentru *Romanțioșii* de Edmond Rostand a existat o temă de studiu, legată poate de valorificarea în spiritul viu al *commediei dell'arte* a spectacolului modern. Ritmul și hazul vechilor histrioni în schițarea unor situații anacronice și istețimea rezolvării lor în spiritul sănătoasei armonii sunt redate de actualii aspiranți la grațiile Thaliei cu farmec și savoare – păpușă cochetă și aprigă Andreea Samson *(Sylveta),* un Romeo bătăios și ridicol romantic Bogdan Cotleț *(Percinel),* doi bătrâni năzuroși, dar cumsecade, Pavel Bârsan *(Bergamin),* Aurel Sandu *(Pasquinot),* un „meneur de jeu" cu aptitudini de iluzionist Radu Micu *(Straforel).* Spectacolul regizat de Vlad Massaci, cel care a montat piesa cu ani în urmă și la Piatra Neamț, cu inspirație și haz atunci și acum. Mai concis, evident, și cu o irezistibilă fantezie parodică în scena răpirii fetei și biruirii asistenților lui Straforel de către „vajnicul", în ghilimele, îndrăgostit.

Al treilea spectacol e de factură dramatică, sondează psihologii și destine frânte, mărginașe în plan social și etic, *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin (realizat de profesorul Colceag și prof. asociat Mihaela Sârbu). Atmosfera veridică, joc de nuanțe, pe stări sufletești, relații bine conturate, sensibilitate și emoție. Raluca Tudorache (care ne-a făcut să râdem de precipitarea Ziței în chestia de amor cu monșerul ei de la Union, cu o seară înainte) e aici moderna Laura, izolată la marginea urbei civilizate, alături de alte făpturi vulnerabile și nefericite, atentă la reacții, înțelegătoare, generoasă. Un personaj complex, ca și Maria, severă și aspră în aparență, dar de o neașteptată duioșie și tristețe în interpretarea Ioanei Barbu, ca și Andreea Grămoșteanu *(Valentina),* Alexandru Balint *(Aleksandr),* Ana Maria Macovei *(Anna),* portrete precis conturate. Mai sunt, poate, ezitări și momente indecise, cu rarefieri de intensitate, firești la frăgezimea vârstelor.

Clasă deosebit de înzestrată, cu reale resurse în comedie și dramă, în reliefarea unor sugestii, idei, cu poftă de joc și omogenitate. O promoție de promițătoare perspective... de nu s-ar risipi!

Din cauza abundenței de premiere, nu am mai putut publica în acest număr un modul despre ultimele creații pe scena Teatrului de Comedie, cărora vroiam să le acordăm un spațiu mai amplu. Rămânem datori până la apariția noastră viitoare cu cronicile la premierele acestei instituții teatrale în plină evoluție. (Nota red.)

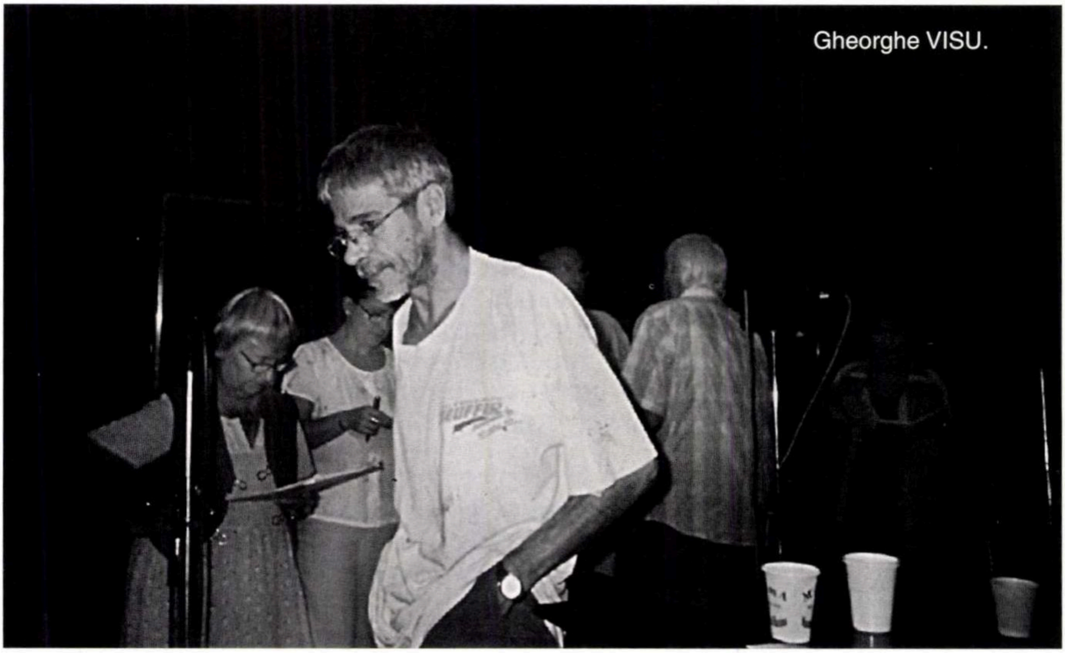
RADIO

Constantin PARASCHIVESCU

Premiere, proiecte

Joi, 16 decembrie 2004, la centrul de presă al Societății Române de Radiodifuziune, a avut loc audiția spectacolului *Duios Anastasia trecea,* după o nuvelă de Dumitru Radu Popescu publicată în 1967. Prilej cu care am aflat de la conducerea inimosului colectiv al Teatrului la microfon (director onorific: Cătălina Buzoianu, redactor-șef: Attila Vizauer) de concretizarea a două remarcabile inițiative – una la care am fost și eu părtaș, *Un tramvai numit Popescu,* spectacol după opera literară a lui Cristian Popescu, prezentat într-un tramvai itinerant prin Capitală (și se pare că și alte orașe și-au arătat disponibilitatea), alta privind audiții în școli, cu piese ale unor importanți autori români și străini, despre ale căror ecouri pozitive nu cred că se îndoiește cineva. Semne binevenite de sporire a audienței acestui gen de spectacole, dar indiscutabil de rezonanță culturală prin promovarea unor valori artistice reale, în modalități inedite și consacrate, instructive și atractive.

La obișnuitele premiere se adaugă, de la o vreme, cele care ilustrează o diversitate de cicluri, precum: *„Teatru-serial“* (cu premiere – *Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha* după Cervantes, regia Cristian Munteanu, și reluări – *Castelul pălărierului,* dramatizare după Cronin, regia Dan Puican), *„Poezia teatrului scurt“* (cu piese scrise de autori debutanți sau consacrați, ca Dumitru Solomon, Iosif Naghiu, Vlad Zografi, Alina Nelega ș.a.), *„Zilele comediei românești“* (în sezonul estival, cu piese mai puțin jucate și cunoscute, ca *Două femei împotriva unui*


Gheorghe VISU.

bărbat de Mihail Kogălniceanu, *Comedia vremii* sau *Franțuzitele* de Costache Facca, *Un poet romantic* de Matei Millo etc.), *„Biografii-memorii“* (teatru-document despre personalități, ca Nina Berberova, *File din exil,* sau Vlad Mugur, *Craiova – mon amour), „Invitație la* musical*“ (Păguboșii* după Miron Radu Paraschivescu, muzica Laurențiu Profeta), *„Voci și spectacole memorabile“* (în colaborare cu UNITER, „carte audio“ cum i s-a spus, a valoroaselor spectacole de teatru din țară, până acum înregistrate trei – *Nepotul lui Rameau* de Diderot, în regia lui David Esrig, cu protagoniștii consacrați Gheorghe Dinică și Marin Moraru, *Celălalt Cioran,* spectacol-lectură realizat de Radu Penciulescu după un scenariu de George Banu, cu Ovidiu Iuliu Moldovan, *Craii de Curtea-Veche* după Mateiu Caragiale, în interpretarea și regia lui Alexandru Repan).

Unele premiere fructifică optim resursele de comic subtil sau tragicomic ale unui interpret, ca Virgil Ogășanu de pildă, în *Iscusitul hidalgo* și *Avarul* (regia Dan Puican) sau de cameleonism în expresia unui profitor universal, ca Harpagon, reluat acum, după aproape 50 de ani de la creația lui Ion Finteștianu (1956), într-o măiastră interpretare a lui Ion Lucian (un *Tartuffe* tradus de Romulus Vulpescu, adaptat de Domnica Țundrea, regizat de veteranul undelor radio Ion Vova, cu – surpriză – o interpretă ce a figurat și în distribuția de atunci, Carmen Stănescu). Altele, valorifică ineditul unui text, ca prea puțin cunoscutul *Șun* de George Călinescu, publicat, dar nereprezentat (cu Adrian Pintea, regia Vasile Manta), sau și mai puțin cunoscutul *Bachus* de Jean Cocteau, tradus de Sanda Mihăescu-Cârsteanu și dedicat tinerilor români care s-au sacrificat în decembrie 1989 pentru libertate, ideal elogiat și de autor prin evocarea unui ritual inedit de jertfă din secolul XVI (premieră pe țară, adaptare Georgeta Răboj, regia Constantin Dinischiotu). Voci tinere, talentate și cu savuroasă vitalitate, dialoghează și cântă într-un muzical antrenant adaptat pentru radio de Doina Papp, *Păguboșii,* după Miron Radu Paraschivescu, libretul Eugen Rotaru, muzica Laurențiu Profeta, dirijat cu autoritatea indicațiilor regizorale de Ilinca Stihi.

Registrul dramatic tulburător, ca ecou și la stingerea ultimului sunet, resimțim mai ales în două premiere după prozatori contemporani, cu personaje feminine protagoniste, Mario Vargas Llosa, *Domnișoara din Tacna* și Dumitru Radu Popescu, *Duios Anastasia trecea.* Ambele, în regia lui Cristian Munteanu. Al cărui prim, excepțional merit, zic eu, este distribuirea în aceste roluri a actrițelor Rodica Tapalagă și, respectiv, Virginia Mirea. Prima numită reușește perfect a sugera, prin mlădierea tonului, alternanța de vârste ale eroinei, de la anii primăvăratici ai iubirii la toamna trădării și însingurării, apoi iarna unui „mănunchi de zbârcituri“, care e Mamaia centenară dintr-o poveste peruană cu război, sclavi, lume ce visa la Paris ca „sucursală a paradisului“. Piesă scrisă de romancierul însuși în 1981, cu ecouri autobiografice și structură narativă complexă, interferând prezentul cu trecutul în episoade ilustrative și de tensiune, în confruntări și reflecții, ca o ciudată, dar verosimilă cronică de familie. Glasul scriitorului e concentrat pe dileme și deslușiri, cu reală naturalețe la Gheorghe Visu, ca înotătorul singur printre talazuri ce-l sucesc în timp și-n gând. Și e răscolitoare alternanța de voci cu eroina, Rodica Tapalagă construind, din șoapte și acute, din ezitări, clopoței jucăuși de fetiță și pierderi de ton, de energie, de memorie, un personaj fragil și bizar, vulnerabil și orgolios, ca un bibelou pe care-l prinzi în inimă să nu se spargă. Tumultul ce răzbate din adânc în muzică e o prevestire și o disperare (George Marcu). Despre Anastasia lui D.R.P. s-a spus, la publicarea nuvelei în 1967, că e o „reluare în contemporaneitate a mitului Antigonei“ printr-o dramatică înfruntare pe care o provoacă „între legile nescrise ale datinii strămoșești legate de «marea

Rodica TAPALAGĂ.

trecere» și legile scrise, birocratice". Când a făcut filmul în 1979, Alexandru Tatos vorbea despre micimea omenească pentru care nimic nu mai are valoare, căreia i se opune gestul „nobil, superidealist, poate inutil" al Anastasiei. Curios – și trist – e că acum se adâncește nota inutilă, cum sesiza autorul (la audiția din 16 decembrie 2004), când, din îndârjirea Virginiei Mirea-*Anastasia* i s-a relevat „isteria inutilă (și ridicolă) a adevărului". Ce preț mai are el în societatea de azi? Grav și grotesc statut uman, am zice, în care tragedia e proiecția – și demnitatea – ficțiunii, iar comedia (proastă) e a realității, unde adevărul n-are loc nici cât un zbenghi. Dar asta e vremea, iar ecourile ficțiunii ating prin voința eroinei dimensiuni universale, cum socoate Pușa Roth care a dramatizat nuvela. Rezonanțe certe de tragediană în intonațiile actriței, cunoscută mai mult pentru prestații comice, contrast subtil și de efect cu glisările insinuant-echivoce ale lui Mircea Albulescu *(Costaiche),* molatice și ale lui Alexandru Jitea *(Emil).* Cu dramatism sporit prin intervențiile *Cătărinei* (vocea gravă Oana Ștefănescu), *Anastasiei copil* (senină Ioana Calotă), sunetele de pasăre speriată ale viorii (Marian Grigore) și muzica originală răscolitoare (George Marcu). Cătălina Buzoianu pronostica o versiune scenică în perspectivă; ar merita.

Luminița VARTOLOMEI

OPERĂ–DANS

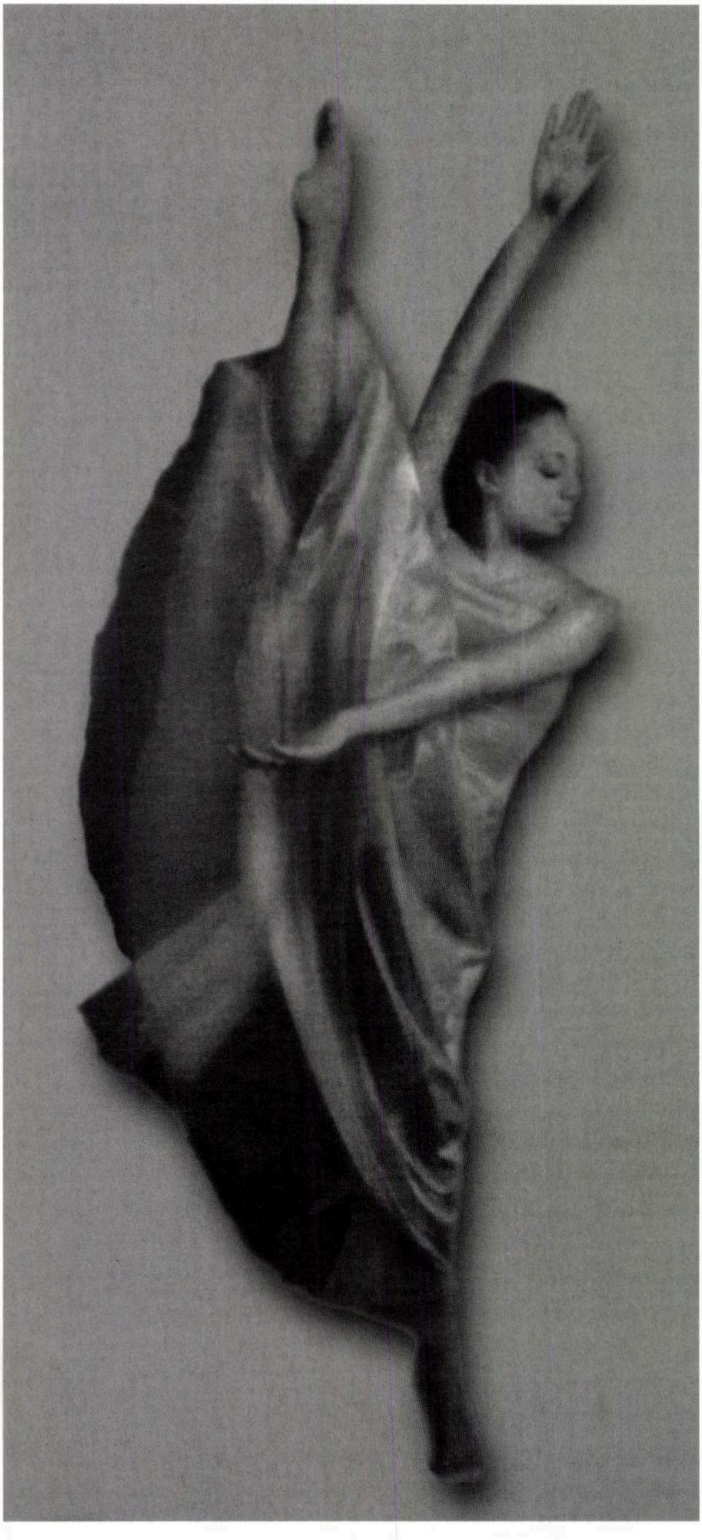
Oniricul lucid

Cu un zâmbet în colțul gurii – când amuzat și când trist, când ironic și când amar – Sergiu Anghel trece prin viață și prin artă cu consecvența personalității care și-a creat foarte de timpuriu un stil coregrafic propriu, ce și-a dovedit eficiența expresivă și în „lung-metraje“ (precum piesa de teatru-dans după *Furtuna* lui Shakespeare), și în „clipuri“ (cum el însuși definește implicit, prin raportare, miniaturile din care se alcătuiesc numeroase dintre spectacolele sale – de o asemenea natură fiind și cel mai recent, intitulat *Visul din vis*). Intelectual de largă cuprindere, îmbrățișând cu pasiune idei din cele mai diverse domenii ale culturii, artistul face din fiecare nouă întâlnire cu publicul un prilej de a-i furniza acestuia motive să zăbovească îndelung cu gândul asupra celor văzute. Și asupra celor auzite, desigur, căci opțiunea pentru suportul sonor al fiecărui alt dans imaginat nu numai că nu stă sub semnul hazardului, dar are la bază stăpânirea unui amplu rezervor de muzici puțin sau chiar deloc cunoscute, pe care Sergiu Anghel le extrage ca un magician din pălăria lui fermecată. (De regulă, acest bazin componistic se situează într-o zonă elevată a muzicilor așa-zis lejere; acum, de pildă, granițele lui sunt situate pe coordonate ce merg pe de o parte din aria jazz-ului clasic, de tip New Orleans, și până la aceea a jazz-ului cu iz extraeuropean, practicat de Ravi Shankar, iar pe de altă parte de la străvechiul **negro spiritual** nord-american și până la modernele **liturghii profane** compuse de sud-americanul Ariel Ramirez, dar permit și o evadare în sfera straniului neobaroc construit de Frank Royon Le Mée, alături de al său minunat „Comité des Fêtes“.) În unele cazuri – și nu foarte rare! – spațiul sonor este străbătut de sclipitoare efemeride literare; fie ele filosofice, teatrale ori poetice, rostirile acestea potențează o stare de grație pe care dansul însuși a creat-o și o susține. (Iar când – ca acum – declamația este nu alternată, și nici suprapusă, ci de-a dreptul împletită cu dansul, efectul global al asocierii artei mișcării cu arta cuvântului devine percutant; pentru asta însă, desigur, trebuie să existe în trupa „Orion Balet“ cineva precum foarte tânăra actriță Raluca Botez, care evoluează scenic de parcă ar fi studiat cândva temeinic și baletul.)

De altfel, în spectacolul lui Sergiu Anghel (și nu doar în acesta, lansat de curând) totul dansează: costumele create de către Ana-Maria Munteanu și lumina schimbătoare care le pune în valoare, pianista „retro“ (Cătălina Gubandru) care la un moment dat cântă aievea (și chiar foarte bine, deși este de fapt... balerină!), „licuricii“ săltăreți căzând din cer, părul revărsat peste chipurile interpretelor, ba până și râsul actriței... Dansează cu har și Sandra Mavhima, Irina Roncea, Andreea Căpitănescu și Cristina Bercuci, dar mai ales Elena Zamfirescu, a cărei înfățișare de veritabilă stea a trupei consonează cu etalarea unei tehnici coregrafice de certă spectaculozitate; și dansează cu plăcere, dar din păcate încă marcați de o evidentă lipsă de nerv profesional, trei tineri, dintre care doar unul (Gabriel Luca) are la activ studii de specialitate, ceilalți doi (Petre Voicu și Florin Roșu) fiind de fapt actori. (Ce ironie a sorții! Tocmai Sergiu Anghel, care a fost și un atât de expresiv dansator, să nu-și poată găsi de-atâta amar de vreme, pentru trupa și coregrafiile lui, interpreți masculini pe măsură...)

Iar dacă lucidul oniric care este acest artist își socotește actul creator drept „o formă de a visa“, criticul care i-a urmărit evoluția pas cu pas, încă de la primele – și formidabilele! – sale încercări, nu poate să nu identifice cu emoție revenirea, din timp în timp, în spectacolele lui, a uneia dintre secvențele de început ale carierei sale coregrafice; intitulată *Jocuri triste*, această secvență reprezintă – cred eu – *Visul din vis* pe care Sergiu Anghel (Sisif urcându-și cu bucurie povara) îl trăiește iar și iar.

Trupa: „Orion Balet“ – Visul din vis. **Scenariul, regia și coregrafia: Sergiu Anghel. Costumele: Ana-Maria Munteanu. Interpreți: Elena Zamfirescu, Irina Roncea, Andreea Căpitănescu, Sandra Mavhima, Cătălina Gubandru, Cristina Bercuci, Raluca Botez, Petre Voicu, Florin Roșu, Gabriel Luca. Data premierei: 3 decembrie 2004.**



Vitamine muzicale

Spre marele meu regret, până la premiera pe care o comentez aici n-am putut asista nici măcar la jumătate din cele 12 spectacole lirice și 9 coregrafice prin care, în cei șase ani de existență, trupa bucureșteană condusă de către Smaranda Oțeanu-Bunea și-a alcătuit rapid un repertoriu general în egală măsură amplu și consistent. Părerea mea de rău este cu atât mai mare cu cât, de când Opera Comică a devenit Opera Comică pentru Copii reprezentațiile sale constituie o încântare nu numai prin ele însele, ci și prin relația ce se stabilește pe parcurs între scenă și sală, culminând cu dialogul incitant și amuzant dintre prichindeii care întreabă și interpreții care răspund...

Acum, alegând *Farmacistul* lui Joseph Haydn, tânăra echipă artistică și-a propus să-i trateze pe micii pacienți atât cu medicamente contra afecțiunilor provocate de poluarea intensă a spațiului sonor actual, cât și cu vitamine capabile să le fortifice sistemul imunitar în confruntarea cu agresiunile tot mai violente ale kitsch-ului muzical de toate tipurile. Uzând de expresivitatea unor mijloace teatrale dintre cele mai variate – de la acelea ale *commediei dell'arte* (sugerate chiar de libretul tradus și adaptat de însuși semnatarul direcției de scenă) până la cele ale mânuirii marionetelor – și de farmecul unor decoruri, costume și elemente de recuzită pe cât de simple, pe atât de ingenioase (precum supradimensionatele unelte farmaceutice), regizorul Traian Savinescu și scenografa Viorica Petrovici au realizat un spectacol fluent, viu colorat și de un comic savuros. Iar dacă actorii Sorina Tiron, Cristina Mitu și Levi Ambrus dinamizează prin jocul unor personaje de plan secund, inventate *ad-hoc,* desfășurarea acțiunii dramatice, altminteri subțirele și simpluțe (până și în originalul comediei lui Carlo Goldoni, dară-mi-te în opera lui Joseph Haydn!), cântăreții Vicențiu Țăranu, Cristina Eremia, Valentin Racoveanu și Daniel Filipescu amplifică prin frumusețea cântului lor efectul muzicii grațioase și spirituale a acestei opere, implicându-se cu vădită plăcere într-o mișcare scenică antrenantă și plină de haz. Redusă la esență – adică la o orgă electronică mânuită în spirit clavecinistic de către Mădălina Florescu (care a asigurat și pregătirea muzicală a spectacolului) și la un cvartet de coarde (intitulat în spirit evident oximoronic „Serioso", după unul dintre defunctele ansambluri camerale românești, literalmente serios!), partitura orchestrală a operei lui Haydn susține și pune în valoare glasurile soliștilor, pe care coordonarea dirijorului Ciprian Teodorașcu se străduiește necontenit să le supună rigorilor sincronizării și principiilor de ierarhizare a planurilor sonore.

Teatrul: Opera Comică pentru Copii – Farmacistul. **Muzica: Joseph Haydn. Regia: Traian Savinescu. Scenografia: Viorica Petrovici. Conducerea muzicală: Ciprian Teodorașcu. Cântăreți: Cristina Eremia *(Griletta),* Vicențiu Țăranu *(Sempronio),* Valentin Racoveanu *(Menghino),* Daniel Filipescu *(Volpino).* Actori: Sorina Tiron, Cristina Mitu, Levi Ambrus. Instrumentiști: Mădălina Florescu (orgă electronică) și cvartetul de coarde „Serioso". Data premierei: 29 noiembrie 2004**

Șnițelul vienez

Cu participarea unui număr impresionant de sponsori și parteneri media, firma de impresariat „Memento Music" a oferit bucureștenilor ocazia de a se întâlni pentru prima oară cu un ansamblu de balet de a cărui evoluție publicul nostru era cu atât mai interesat, cu cât nu mai puțin de patru români sunt implicați în existența lui: mai întâi Ioan Holender, directorul Operei de Stat din Viena; apoi Simona Noja, prim-solistă a „Teatrului de pe Ring"; în fine, Beatrice Deneș și Adrian Cunescu, tineri balerini ai trupei. Nu e de mirare, deci, că Sala Mare a Palatului a fost luată cu asaltat, în pofida prețului extrem de piperat al biletelor...

De mirare mi se pare, în schimb, neglijența cu care au tratat acest eveniment organizatorii înșiși: sub bagheta dirijorului Michael Halasz (vienez de origine maghiară, despre care unii confrați mi-au spus că s-ar fi născut în România), o orchestră încropită din instrumentiștii bucureșteni întâmplător liberi în acea seară de vineri (când se cânta și la Operă, și la Filarmonică, și la Radiodifuziune!) a fost nevoită „să se descurce“ în pagini simfonice deloc simple (precum acelea din *Suita a III-a* a lui Ceaikovski, din *Concertele nr. 21* și *nr. 23* de Mozart – având-o drept solistă pe pianista Laurene Lisovich –, din *Dansurile germane KV 571* ale aceluiași Wolfgang Amadeus, ba chiar și din *Simfonia a V-a* de Mahler!).

Neglijența organizatorilor a fost la fel de evidentă în domeniul informării spectatorilor cu privire la ceea ce aveau să urmărească: programe de sală **pentru toți doritorii** au fost puse în vânzare abia în prima pauză (!), iar conținutul acestor tipărituri s-a dovedit a fi sub orice critică. Las la o parte faptul că nici măcar pauzele nu erau anunțate corect (abia la sfârșitul prezentării pieselor, sub o fotografie, se putea citi: «Pauză între „Pas de deux“ și „Șase dansuri“ 20 minute» – când de fapt a fost vorba de **două** pauze, plasate **după** piesele menționate, între care mai figura încă una!), dar lacunele și erorile textului se țineau lanț: la *Singerland* (acesta fiind un **pas de deux**, nu un balet **de ansamblu**, unde omisiunea putea fi eventual trecută cu vederea) lipseau numele interpreților (Kathryn Czerny și Boris Nebyla, dacă i-am identificat corect, examinând fotografiile din program); traducătorul folosea sistematic termenul **operă** în locul aceluia de **lucrare, creație, opus**, inducând în unele cazuri (cum este **baletul** în patru părți *Singerland* al lui William Forsythe) falsa impresie că ar fi vorba despre o partitură lirico-dramatică; același traducător numește unul dintre balete ba *Numai vals*, ba *Toate valsurile*...

Neștiind cum sună titlul original al lui Renato Zanella, n-aș putea spune dacă măcar una dintre traduceri este justă, căci ambele titluri sunt la fel de nepotrivite cu baletul în sine: muzica aleasă de către coregraf nu numai că – evident – nu reprezintă **toate** valsurile (sau măcar pe toate acelea celebre), dar nici nu este **numai** vals, *Allegretto*-ul din *Simfonia a V-a* de Mahler neavând nici cea mai mică legătură cu spumoasele valsuri, polci, cadriluri și chiar marșuri vieneze care compun suportul sonor al dansului. De altfel, după înlănțuirea acestor piese lejere, tratate cu relativ umor de către coregraful-șef și directorul Baletului Operei de Stat din Viena, finalul sumbru, construit pe această muzică mahleriană de maximă interiorizare și gravitate, se potrivește exact... ca nuca-n perete (ceea ce, desigur, nu scade cu nimic meritele interpretării de înaltă ținută a balerinilor Simona Noja și Jurgen Wagner).

Închis cu baletul din 1997 al lui Renato Zanella, situat cumva în zona actuală a dansului de tip academic, spectacolul s-a deschis cu un capitol clasic din istoria genului, scris de către George Balanchine pe la jumătatea veacului trecut, dar lipsit tocmai de fantezia și de tehnicitatea spectaculoasă prin care strălucesc alte opus-uri ale acestui mare coregraf. Nici cromatica rafinată a costumelor lui Christian Lacroix și nici performanțele perechilor Shoko Nakamura–Jurgen Wagner și Simona Noja–Boris Nebyla n-au reușit să risipească impresia că atât *Temă și variațiuni*, cât și *Pas de deux* sunt creații **datate** (1947, respectiv 1960), iar efortul de a le readuce (în 1998, respectiv 1996) în repertoriu nu se justifică decât din punct de vedere muzeistic.

Învelit în aluatul insipid al episodului Balanchine pe o parte și al episodului Zanella pe cealaltă parte, miezul fierbinte, suculent și condimentat al „șnițelului vienez" a fost constituit dintr-un complex *Pas de deux* de William Forsythe (din baletul *Singerland*, datând din 1990) și din două seducătoare creații (*Șase dansuri* din 1986 și *Petite mort* din 1991) prin care Jiri Kylian explorează și dezvoltă, pe muzica mozartiană dar într-un limbaj coregrafic actual, nenumărate dintre fațetele ideii de cuplu.

Raluca IANEGIC

Noblețea gestuală

Urmând tipul de stilistică a mișcării coregrafice acreditat de Jiri Kylian, coregraful Natcho Duato aduce prin membrii Companiei Naționale Spaniole de Dans, al cărei director este, nobili exponenți ai Terpsichorei. Într-o epocă de pulverizare a dansului, compania condusă de Natcho Duato demonstrează că inima coregrafiei este *Dansul*, iar măiestria acestei arte se sprijină pe trupul elegant antrenat. Prezentând trei piese cu țesătură uneori monodică, alteori omofonică ori heterofonică, spectacolul propus de „Întâlnirile JTI" este unul al tulburătoarelor armonii instrumentale ale corpurilor umane. Partiturile coregrafice susținute pe scena Teatrului Național se configurează într-o constelație a nobleței. O fină orchestrație a tuturor elementelor arhitecturale ale pieselor captează emoțional. Interpreții și mișcările ce le sunt încredințate agențează și relaționează o interiorizare și un tip de exteriorizare care se varsă în creuzetul unui lirism aparte, uneori abstract, analitic. Fiecare interpret înnobilează mișcarea propusă de coregraf. Am admirat în prima piesă simplitatea expresivă a transpunerii în imagini, a tuturor segmentelor compoziției coregrafice. Am reperat în a doua lucrare sensibila, profunda și subtila întâlnire între textul recitat și mișcarea dansată. Am apreciat în cea de-a treia piesă structuri care valorifică sclipiri ale polifoniei neobaroce, o lucrare de mare forță emoțională, străbătută de un real fior dramatic. În fapt, coregrafiile prezentate de Natcho Duato nu trăiesc printr-o specială dramaturgie, ci, grație fluxului liber al tehnicii corporale, prin armonia între un preaplin gestual și profuziunea dimensiunilor muzicale. Fiecare mișcare vibrează în raport cu suportul sonor și cel scenografic. Lucrările traversează perimetre de nostalgie ori de zbucium, de limpezime ori de opacitate, toate făurind o alchimie corporală tributară unui amestec fin de neoclasicism și modernitate, altminteri spus, unui val de nou-neoclasicism. Mișcările propuse de coregraful spaniol par a avea sonorități la fel de convingătoare ca și partiturile muzicale. Anatomiile interpreților sunt exploatate în succesiuni timbrale inedite, și într-o fină policromie.

A existat și o repetiție deschisă oferită specialiștilor; am participat cu plăcere; a fost un act de resuscitare a unei aristocrații comportamentale, a unei veritabile pietăți față de dans și cei ce îl slujesc. Accent pus pe nuanță, accent pus pe profesionalism, respect față de cultura coregrafică...

Teritorializarea visului

Există în spectacolul *Treceri* creat de coregrafa Adina Cezar (ca premieră a companiei „Contemp“ pe care o conduce în cadrul Teatrului Național de Operetă „Ion Dacian“) o complianață a două axe majore: reveria și realitatea: ele induc ficționalului teritorializări ale prezentului și ale trecutului. O *viață onirică* și o *viață rațională* colonizează deopotrivă existența umană, alcătuind corpusul spectacolului semnat de Adina Cezar. Spectacolul propune, în sonorități inedite, relaționarea omului *diurn* și a celui *nocturn*, propune un balans între concretețea trăirii și meditația despre concret, dând astfel relației: idee–*representamen*–intenționalitate, un dublu registru existențial. Angajarea în realitate nu dezangajează visul; „realitatea virtuală“ (cea conținută în proiecții filmice) devine în procesul întâlnirii chiasmatice cu „realitatea scenică“ (*desfășurarea live*) mai puternică decât aceasta. Semnatară nu doar a coregrafiei, ci și a scenografiei, Adina Cezar creează, în colaborare cu discursul muzical tensionat al compozitorului George Balint, momente dramaturgice cu intensități și structuri diferite; în cadrul lor, „realitatea“ desfășurărilor scenice este teritorializată de intervenția reveriei.

Țesătura coregrafică se dezvoltă pe granița unui vag discernabil al intențiilor, alteori în perimetrul explicitului. Suita momentelor relaționate în structura coregrafică este desemnată de „întâlniri“ și „renunțări“, metafore ale posibilului și imposibilului, de limite ale gândurilor legănate de discontinuitate.

Vizual și auditiv, curgerea apei (conținută în instalația scenografică) marchează deopotrivă continuitatea visului, dar și persistența realului, marchează un imaginar ce trece de la o fațetă la alta dar și „trecerea“ segmentelor de realitate. Apa curge în spectacol ca o fugă a gândurilor, ca o alergare a destinului. Apa șterge, transformă, naște noi geografii ale ființei; apa este un semn al metamorfozelor, al trecerilor heraclitiene, dar și al unei forțe speciale, un neașteptat semn al permanenței. Spectacolul se impune prin funcția imagistică a scenografiei. Sunt trasee, traiectorii, scări care nu duc nicăieri, care funcționează prin intensitatea prezenței lor. Maternitate și întâlniri, nașterea ca act transcendent, dar și ca fizicalitate palpabilă, iubirea ca ideal, împlinire ori neîmplinire, măști ale necunoscutului, ale neașteptatului glisează în țesătura scenică alcătuind un univers de poezie și incisivitate.

Intensitatea frazării în întregul spectacolului este diferit repartizată; ea marchează uneori funcția scenografică, alteori pe cea muzicală sau pe cea a cuvântului conținut în coloana sonoră sau pe cea a ludicului reperabil în imagini proiectate și firește, de cele mai multe dăți, pe cea coregrafică. Există în spectacolul Adinei Cezar o împletire de ficțiune și realitate în care realitatea este în esență criticată, iar ficțiunea iubită. Discursul spațio-temporal împletit cu cel gestual, susținut cu emoție de interpreți, conferă reprezentației valori poematice de referință.

Ion CAZABAN

FLASH

Clipa cea repede (4)

(Memorie și uitare)

Într-o carte binecunoscută specialiștilor, „Memoriile teatrului“, *George Banu distingea analitic trei forme de memorie, altfel orientate și având fiecare alt conținut: memoria* **eu***-lui (relevând intervenția biografiei creatorului), memoria* **teatrală** *(aparținând experienței scenice, experiență specifică, proprie sau împărtășită), memoria* **originilor** *(*antropologică, *definită prin întoarcerea la izvoare). Întrebările cu privire la memorie și, implicit, la uitare, le vom întâlni în diferite momente ale realizării spectacolului, nu mai puțin după premieră, o dată cu programarea sa în alternanță cu alte spectacole. Elementara memorie cerută unui actor pentru învățarea rolului presupune deprindere (deloc ușoară) de a-l uita, când trebuie jucat alternativ cu alt rol, uneori în aceeași zi. După cum se știe, solicitarea memoriei actoricești nu se rezumă la înregistrarea replicilor. Repetițiile dovedesc dacă memoria personală – faptică sau emoțională – poate fi utilizată felurit, pentru interpretarea unor chipuri și comportamente deosebite. Sunt numeroase mărturii și exemple, din care rezultă rostul memoriei active, selective, devenind imaginativă și creatoare.*

Poate nicăieri atât de vizibil, ca în teatru, memoria și uitarea nu se anulează reciproc, ci sunt, cu necesitate, complementare. Pentru Ion Sava – asemeni lui Gaston Baty sau Bragaglia – fiecare piesă era o entitate dramatică ce se cuvine sesizată și tratată scenic ca atare, nu înglobată, într-o unică formulă regizorală, chiar dacă ea se justifică printr-un anume stil shakespearian, molièresc ș.a.m.d. Cu alte cuvinte, regizorii sunt îndemnați să se concentreze asupra datelor textului, inspirația lucrând cu ajutorul acestora, și să uite deocamdată, atât cât trebuie, ce se afirmă despre autor și opera sa în ansamblu. Desigur, depinde de poziții estetice și resurse creative: după unii, „caietul de regie“ poate să fixeze definitiv modelul unic al înscenării comediilor lui Caragiale – alții, din contră, prețuiesc pe regizorul care, montând de câteva ori remarcabil „D'ale carnavalului“, *nu se repetă satisfăcut, ci caută și află noi accente, tonuri, soluții. David Esrig este unul dintre regizorii care și-au declarat dorința de a uita procedeele, oricât de expresive, folosite anterior, pentru a se raporta cât mai adecvat la evenimente, unghiuri de vedere, mentalități ale timpului său.*

Regia teatrală modernă sau postmodernă păstrează în minte, mai cu seamă prezentul. Comentând-o, criticii nu vor eluda, însă, referințele la trecut, *contextualizarea culturală, comparațiile elocvente, ceea ce nu înseamnă memorare exclusivistă, închistarea opiniilor în amintirea marilor montări de odinioară. O receptare fără prejudecăți inhibante, deschisă la multitudinea modalităților și soluțiilor scenice de azi, este una determinată, la rândul său, de dialectica memoriei și a uitării.*

S-ar putea scrie un studiu cuprinzător despre montările, nu multe, nu puține, realizate pe scenele noastre, cu *Woyzeck* de Büchner. Despre spectacole care au arătat atracția acestei piese cu aspect de fapt divers, dar cu miez filosofic, cu orizont metafizic. Le-am văzut, cred pe toate, începând cu cel regizat de George Teodorescu, pentru care tema principală era alienarea omului într-o societate ostilă, oprimantă (TES București). În ordine cronologică, Alexa Visarion va utiliza, în contrapunct eficace, grotescul păstos colorat (Teatrul Giulești); Radu Penciulescu va stabili un sistem de semne coerent pentru situația tragică (Piatra Neamț); Mircea Marin va releva tragicomicul supunerii într-o lume sumbră, apăsătoare (Teatrul Național, Cluj-Napoca). Urmărind „povestea“, Tompa Gábor se apropie de condiția existențială a personajelor (Teatrul „Bulandra“), pe când interpreții lui Dragoș Galgoțiu le exprimă, mai ales, manifestarea instinctuală, sub presiunea normelor morale și ierarhiilor sociale (Teatrul Odeon).

În spectacolul de la Brăila, pentru tânărul regizor Radu Apostol, copilul și copilăria devin laitmotive lămuritoare de sens. Ele existau în piesă, dar pe scenă au o pondere deosebită, în episoade, dezvoltări și metafore regizorale. Întroducerea stabilește un curs de poveste: *„A fost un copil care nu avea pe nimeni“*. Woyzeck înseamnă inocență, izolare, vulnerabilitate fără scăpare. Interesantă este tocmai alegerea acestui curs, în opoziție cu lumea ce condiționează viața lui Woyzeck – o lume desacralizată, stupid sau absurd pozitivistă. Care, cu zi ce trece, în drumul spre moarte, își pierde puritatea din vremea copilăriei. Introducerea alătură imaginea frecvent emoțională – „copilul stă singur și plânge“ – și întrebarea provocatoare, de factură brechtiană: „De ce?“

Unul dintre meritele concepției lui Radu Apostol este că se dovedește legat de spectacolul său interior despre copii străzii, ca de o problemă ce-l preocupă în continuare. Woyzeck al său este un rătăcit în lume, dar și un prizonier, după ce fusese copilul „care nu avea pe nimeni“. Viața este înțeleasă ca o pervertire, ca o tristă cădere, și există numeroase vizualizări scenice care o spun. Panta, golul deschis dedesubt sunt elocvente. Woyzeck este împins la crimă de făpturi întunecate, întruparea impulsurilor subconștiente, ce-i tulbură visul (în text, Căpitanul îl îndeamnă la faptă). Dezvoltând laitmotivul copilăriei sau purității pierdute, scena de bâlci este transformată într-una cu animale de basm. Pentru dresoare (Alexandrina Halic, nume binecunoscut din teatrul pentru copii), „animalul e încă natural“, iar calul roșu este cel mai potrivit să rușineze societatea oamenilor.

Spectacolul brăilean ar putea avea ca *moto* cântecul copiilor străzii, auzit adesea: „Mamelor din lumea-ntreagă / Eu vă dau un singur sfat / Nu lăsați copii pe stradă / Din cauza lui bărbat!“ (formulare incorectă, extrem de expresivă).

Cu pieptul încorsetat, trupul expus, dar încălțat cu bocanci grei, Woyzeck are, în mișcarea sa convulsivă, ceva din zbaterea unui fluture amețit, care și-a pierdut putința înălțării. În afișul spectacolului, se văd doar picioarele suspendate, trupul pare aruncat în sus, zvâcnind deasupra pământului, ca ilustrarea cuvintelor sale: *„Sub mine e gol! E gol dedesubt! Totul e gol!“*

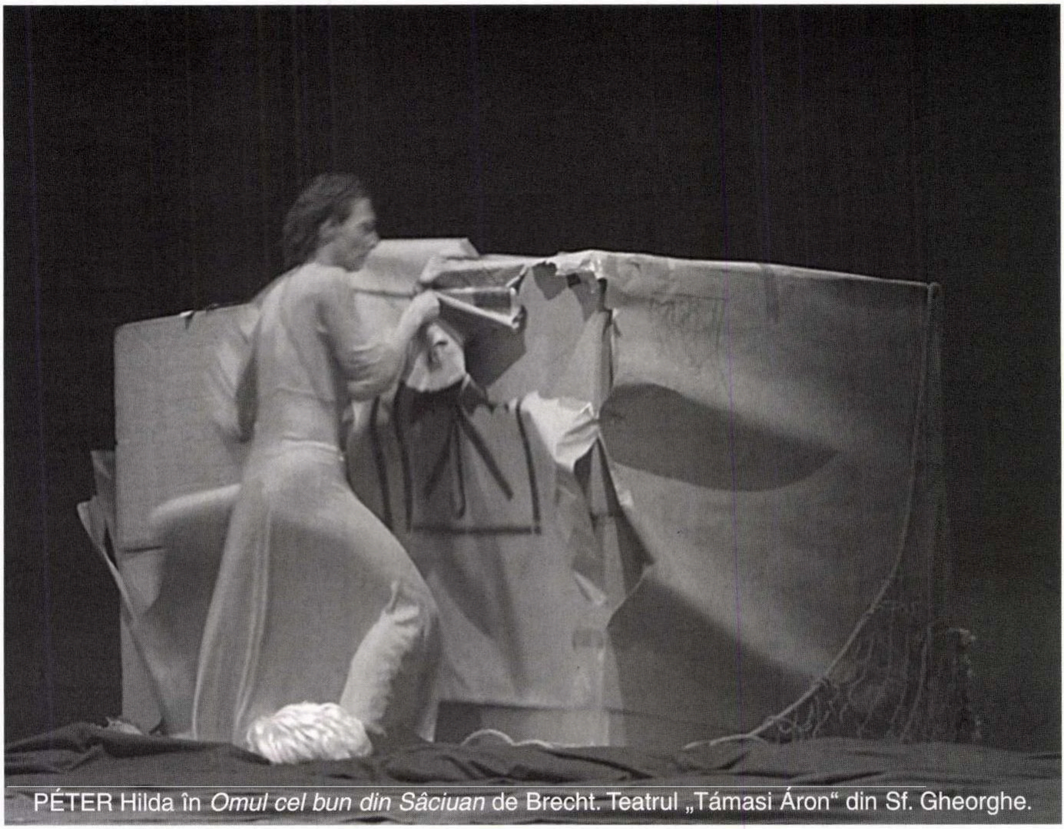
Regizorul a recurs la o multitudine de aluzii și sugestii reluate, subliniate, conjugate, cu insistența celui care vrea să fie convingător. Uneori, însă, printre ele, imagini de mare frumusețe – vasul cu apă ce-l figurează pe copilul lui Woyzeck – se estompează. Totuși, alternanța și interferența de procedee de diferite proveniențe – simboliste, expresioniste, realiste – denotă un efort conceptual ce nu poate fi neglijat. Este o experiență inerentă, utilă chiar, dacă, în viitor, regizorul va ști să-și scuture de prisosuri proiectul scenic și, împreună cu ceilalți colaboratori, să-i controleze foarte strict economia.

*

Nu știu în ce măsură s-ar vorbi despre singurătatea lui Woyzeck, captiv și agresat continuu într-un mediu social care-i determină viața până la ultimul act. Fără îndoială, însă, un spectacol-imagine a singurătății este cel văzut la Naționalul clujean, *Solo-on-line*. Conceput de coregrafa Vava Ștefănescu, interpretat de ea și de actrița Irina Vintze, spectacolul se desparte de schemele și figurile de dans cunoscute până la saturație, de ceea ce era convențional, executat cu virtuozitate, în evoluția scenică. Teatrul și dansul se întrepătrund și se susțin cât este necesar. Astfel, se petrece o umanizare, fie și prin intermediul comportamentului teatral. Întâlnirea dansatoarei cu o actriță în același spațiu de reprezentare ne lămurește nu numai asupra dualității personajului feminin care își trăiește singurătatea, dar confirmă valabilitatea modalității de spectacol. În cursivitatea și coerența lor semantică, gesturile, mișcarea corpurilor, efectuarea acțiunilor sunt susținute de câteva elemente scenografice, de costume (sau de lipsa lor), de obiecte, unele metaforice (ca vaporașele de hârtie, întâi răspândite, mai târziu călcate în picioare). Schimbarea veșmintelor, dezbrăcatul și îmbrăcatul, prin repetare precipitată, nervoasă, semnalează monotonia existenței în vidul întunecos. Totodată se încarcă de un posibil erotism, amar, consumându-se izolat, fără destinație. Un erotism accentuat fie spre feeria fosforescentă a liniilor desemnate pe trup, fie spre imaginea vulnerabilității și suferinței acelui trup, însângerat sub duș, de jetul de apă... Cele două femei – cu o expresie gravă, care urcă spre tristețe și suferință – își sincronizează explicit mișcările, se rostogolesc împreună, sugerând contopirea, dar și diferența, teza și antiteza aceleiași reprezentări a singurătății. Uneori se pot brusca și respinge într-o vizualizare dinamică a senzațiilor și stărilor contradictorii, a unei relații neîmpăcate cu sine. Când una se deplasează purtând cu abilitate de jongler un pahar pe frunte, cealaltă tușește, se îneacă, se sufocă – atenția noastră se bifurcă inevitabil, resimțim însăși divizarea personajului care poate și nu poate să-și depășească limita biologică. Sunt numeroase acțiunile scenice, printre care intervine mișcarea de dans, schițată, fragmentată, ca o încercare iluzorie, neîmplinită, de a ieși din contingent, de a evada din frustrările vieții cotidiene (ceva similar observam la Woyzeck, mai mult ca „înnobilare“ coregrafică și stilizare a mișcării obișnuite).

*

În spectacolul lui Bocsárdi, *Omul cel bun din Sâciuan* (Sfântu Gheorghe), dacă n-ar fi sacagiul chaplinesc Wang, Șen De ar fi singură printre cei care vor să profite de averea sa, să se adăpostească de nevoile zilnice. Pe iubitul Șun, nu poate conta: este un tip versatil, adaptat la „problemele“ vieții. Iar zeii, câți sunt , nu-s capabili să fie măcar un *„deus ex machina“* operativ, pentru demonstrația lui Brecht despre dificultatea de a fi bun într-o societate rău alcătuită. Șen De nu are alături decât pe „vărul“ în care ea se travestește. Deci, numai pe ea însăși. Cu decenii în urmă, Andrei Șerban căuta, cu succes, să-și impună propriul concept de teatru, montând această piesă fără a asculta de exigențele brechtiene (la Piatra Neamț). Deși operează în text, Bocsárdi nu-l uită pe Brecht: de la „gestus“-ul



PÉTER Hilda în *Omul cel bun din Sâciuan* de Brecht. Teatrul „Támasi Áron“ din Sf. Gheorghe.

personajelor, „distanțarea“ ironică, până la songuri, măști sau culorile preferate ale costumelor... Dar, peste toate aceste dovezi de cultură teatrală, spectacolul lui Bocsárdi recurge la propria memorie regizorală. Înțelegând că și de data asta este vorba de o iubire amenințată, realizează un racord semnificativ cu montarea sa din anii trecuți, *Romeo și Julieta.* Atunci, dragostea își afla locul pe neuitatul, multicolorul covor de frunze întomnate. Acum, Șen De (jucată tot de interpreta Julietei) are la îndemână doar mormanul mohorât al frunzelor de tutun. Care înseamnă bani, dar e lipsit de frumusețe.

Din perspectiva inversată, regăsim relația dintre cele două spectacole, amintindu-ne că, la *Romeo și Julieta*, acompaniamentul de pian sau lumina aprinsă în sală ne-au făcut să observăm o nouă funcționalitate a unor procedee brechtiene. Ceva s-a veștejit între timp, sub ochii noștri, de la renascentistul Shakespeare la lucidul contemporan Brecht...

Culorile și viziunile nopții

La **Căminul Artei** din capitală, pictura s-a întâlnit cu eseul meditativ, dens în referințe culturale. Pictura aparține scenografului **Vittorio Holtier** (la a patra expoziție), eseul din catalog este semnat de teatrologul George Banu. Întâlnirea lor nu a fost întâmplătoare: pe amândoi i-a atras aceeași temă: *Noaptea.* Desigur, există motive distincte, dar într-o deplină armonie de sensuri și sensibilitate, a imaginilor cu textul.

Nu vom divulga sursele biografice ale expoziției, nu le vom localiza, deși am fi tentați să explicăm „misterul Holtier“ din tablouri. Luna din ele nu risipește, ci cu adevărat sporește a „lumii taină“. După stingerea amurgului și împlinirea treptat stăpânitoare a întunericului, până la semnele crăpatului de zi...Albă sau galbenă, plutește deasupra „hățișurilor“, peste agitația vegetală încremenită pe pânză. Precizând centrul obsedant pentru Holtier, luna se concentrează uneori rotunjită naiv de geometric – alteori, nu-i decât o pâclă nedeslușită, o revărsare lăptoasă. Apoi, în alte tablouri, mai rezistă frânturi de verde, țâșniri albastre, zvâcniri roșcate. Dar fondul se păstrează, de obicei, într-o varietate de griuri.

Noaptea lui Holtier este, deopotrivă, vânzoleală înfiorată și încremenire stranie. George Banu vorbește despre „tensiunea care traduce plastic agitația stării de noapte.“ O dată cu orele înaintate, Holtier așază privirea între ce putea să fi fost și ce poate să fie. De aceea, dâra albă este mai neliniștitoare, mai înfricoșătoare, chiar, decât negrul mat, opac, pe care-l fisurează. Ca o scriere tremurată de seismograf...Tot Banu remarcă, în această stare nocturnă, „plăcerea incertitudinii, proprie unui amestec impur ce se dezvăluie și se ascunde.“ De astă dată, Holtier a pictat ceea ce nu se mai vede, ceea ce abia se mai bănuiește, ceea ce se înfiripă ca o părere...

Anca BRATEȘ-GALRON

DIN LUME

Royal Court Theatre în turneu în Statele Unite

În luna octombrie 2004, prestigioasa companie teatrală britanică Royal Court Theatre a întreprins un turneu extensiv în Statele Unite. Unul dintre popasurile companiei a avut loc la Ohio State University din Columbus, capitala statului Ohio. Echipa de la Royal Court si-a petrecut cele cinci zile la Universitate, efectuând diverse și variate activități legate de profilul companiei și misiunea ei. Royal Court Theatre excelează și e cunoscută, în principal, pentru profunzimea și atenția pe care le acorda în descoperirea și promovarea tinerei generații de dramaturgi.

O parte a timpului petrecut în campus a fost dedicată procesului de identificare și dezvoltare a noilor talente dramaturgice, prin intermediul *workshop*-urilor ținute cu studenții de la Facultatea de Teatru din cadrul universității. în același timp, echipa de la Royal Court a oferit un *workshop* pentru toți dramaturgii tineri, amatori și profesioniști, din împrejurimile orașului.

Coordonatoarea secției de educație a teatrului, Emily McLaughlin și dramaturgul Simon Stephens (care au insoțit echipa), au prezentat o comunicare intitulată „The Impact of Royal Court Theatre: Emerging Playwrights and International Residencies". În această comunicare, ce a avut loc la Wexner Center for the Arts din incinta universității, cei doi specialiști au discutat despre metodele utilizate de teatrul pe care-l reprezină în munca lor cu tinerii dramaturgi, despre procesul de identificare a noilor talente, oferind exemple ale succeselor obținute prin colaborarea echipei (actori, regizori și scenografi) cu tinerii autori.

Vizita Companiei Royal Court a culminat cu o serie de spectacole ale piesei semi-autobiografice *4.48 Psihoza* (primul contact al publicului american cu această piesă), a cărei autoare, Sarah Kane, s-a sinucis la vârsta de 28 de ani, scurt timp după ce a scris textul. *4.48 Psihoza* a fost găsită în stadiu de manuscris (needitată sau corectată), scrisă sub forma unui poem sau monolog, fără indicații, autoarea lăsând, parcă intenționat, cititorului și regizorului o ușă deschisă imaginației, interpretării. După terminarea spectacolului, în seara premierei, membrii echipei au purtat o discuție cu publicul, cu întrebări, răspunsuri și explicații.

„Sunt vinovat!"
„Nu pot să mănânc!"
„Nu pot să gândesc!"
„Nu pot trăi singur!"
„Nu pot trăi cu alții!"
„Sunt un eșec total!"
„Sunt furios pentru că înțeleg, nu pentru că nu înțeleg!"

Aceste replici scurte, fragmentate, care nu genereazâ dialoguri, precum și acțiunea fără o formă precisă sau închegată reprezintă atât chintesența piesei cât și a spectacolului, regizat cu măiestrie și precizie de James Macdonald.

Un spațiu teatral mic, închis, cu aluzia metaforica de „No exit". Spectatorii stau pe scenă, pe bănci de lemn, în fața actorilor; o scenă aproape goală cu numai o masă și două scaune; o oglindă gigantică, așezată diagonal cu scena, în care se reflecta decorul, cei trei actori, publicul, și pe care sunt proiectate imagini video haotice din viața cotidiană londoneză (scenografia: Jeremy Herbert; lumini: Nigel Edwards), acompaniate de un amalgam de sunete la fel de haotice (sunet: Paul Arditti); trei personaje fără nume, Eu, Ea, El, noi toți (personaje interpretate cu profesionalismul teatral britanic aproape inegalabil de către Jason Hughes, Marin Ireland și Jo McInnes). Singurul personaj în versiunea de la Royal Court care reprezintă două caractere, victima și călăul, pacientul și terapeutul, fiind El, interpretat de Jason Hughes. Oglinda reflectă împreună cu noi, spectatorii, deveniți parte integrantă din lumea și viața interioară a celor trei caractere, trupurile și sufletele contorsionate ale personajelor, care atârnă ca niște fluturi neputincioși, dând cu disperare și inutil din aripi, agățându-se parcă de o viață precară, fără nici o ieșire, sau posibilă scăpare. Imaginile pe care le proiectează sunt distorsionate, aducând sugestia unei vieți văzute printr-o oglindă magică, ireală.

Spectacolul (care durează 70 de minute) alternează tăceri lungi, profunde, nuanțate, pline de semnificații, și monoloage scurte cu fraze succinte, dure și sacadate, de fapt, un torent verbal de gânduri negre, emoții amare, cuvinte de autoaversiune, dezgust și îndoieli. Piesa, al cărei titlu se referă la studii clinice de psihologie demonstrând că ora 4.48 a.m. este ora la care se comit cele mai multe

sinucideri, e greu și dur de urmărit, fizic, psihic și emoțional. Spectacolul este o externalizare suprarealistă a unui coșmar, amestecat cu puține și răsfirate pete de umor negru.

O piesă, și un spectacol care provoacă emoții puternice și în, același timp, forțează spectatorul, deja parte integrantă din lumea celor trei personaje, să gândească intens, să înțeleagă, să simtă și să-și pună continuu întrebări. O melodramă? Nu. Un spectacol tulburător? Da, și foarte puternic. Un spectacol de la care publicul iese deprimat? Nu, cel puțin nu asta este intenția regizorului. Este un spectacol care vorbește cu o frumusețe apocaliptică despre durere, despre ravagiile bolilor mintale, ale depresiei și ni le prezintă poetic ca pe orice boală fizică incurabilă, în fața căreia însăși medicina e încă neputincioasă. O piesă și un spectacol inovator, care prin cuvinte grele, dureroase, umor, urlete de disperare, emoții, rațiune și poezie se străduiește să destigmatizeze și să accepte aceste boli ale minții și sufletului, ascunse vederii, ochiului liber, boli care „trăiesc“ cu, în și de cele mai multe ori printre noi...

Premiera piesei *4.48 Psihoza* de Sarah Kane a avut loc la Royal Court Theatre, Londra, pe 23 iunie 2000, un an după prematura dispariție din viață a scriitoarei. Distribuția de la premiera: Daniel Evans, Jo McInnes, Madeleine Potter.

Despre autoarea piesei – **Sarah Kane:**

S-a născut la Brentwood, Essex, în ziua de 3 februarie 1971. A studiat teatru la Bristol University și a obținut Master în dramaturgie de la Birmingham University în 1992. Pe data de 20 februarie 1999 s-a sinucis, în incinta spitalului King's College din Londra, unde era internată.

Sarah KANE.

Piese de teatru: *Blasted* (1993), *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998).

4.48 *Psychosis* – 1999.

Film de scurt-metraj (10 minute): *Skin* (1995–1997).

Ioana ANGHEL

FESTIVAL DEL TEATRO D'EUROPA MEDITERRANEO

Piccolo Teatro di Milano septembrie–decembrie 2004

Mediterana, mare ce unește atâtea și-atâtea popoare, navigată de grecii antici și turcii cotropitori, de francezi, spanioli și cartaginezi, amestecă și confruntă religii, mituri și culturi distincte. Piccolo Teatro din Milano îi dedică Mării Mediterane ediția din acest an a Festivalului de Teatru European; o călătorie prin 18 țări ce-l conduce pe spectatorul-navigator pe tărâmul fascinant al teatrului, dansului și muzicii. Egiptul, țară invitată de onoare, a deschis Festivalul pe 8 octombrie cu Baletul Operei din Cairo, compania de dans cea mai cunoscută din zona meridională a Mediteranei. *Muzica Nilului*, un spectacol-ambasador al muzicii egiptene, împreună cu alte două spectacole de teatru sunt propunerile Festivalului în ceea ce privește arta scenică din patria faraonilor.

Spectacole precum cel al regizorului palestinian Raeda Ghazaleh, *Sogni senza frontiere,* caută să deslușească sensurile realității conflictuale și opresive în care trăim. Aceeași temă-dezbatere, însă în cheie parodică și grotescă, propune regizorul libanez Issam Bou Khaled cu spectacolul *Maaarch* (un grup de soldați ce trec de la o bătălie la alta, de la un război la altul, indiferent de tabără sau obiectiv).

Desigur, de pe afișul Festivalului nu pot lipsi textele „europene", montate marea majoritate dintre ele în cheie contemporană, adaptând mesajul „dramatic" controverselor lumii actuale: *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo al croatului Jagos Markovic (prezentat de Teatrul Național Croat) și *Titus*-ul Shakespearian al lui Alexandru Darie cu Teatrul „Bulandra" din București.

Mitul răsună în varii texte și ipostaze dramatice, fie că e vorba de referințe istorice, cum e cazul *Memoriilor lui Adrian*, adaptare a romanului lui Marguerite Yourcenar, interpretată de Giorgio Albertazzi, fie că e vorba de mitologie religioasă (*Șapte zile*, spectacol prezentat de Habima Theater din Israel) ori artistică, cum e cazul spectacolului muzical *Carmen,* montat de atât de faimosul Goran Bregovic, ori de *Omaggio a Irene Papas*, figură „mitică" a scenei și ecranului secolului XX.

„Spectacolele ce pot fi văzute în Festival ne permit să abordăm «experiența Mediteranei» din pespective distincte, uneori opuse; precum un tip de lentilă ce dezvăluie fenomenologia teatrală contemporană, festivalul unește tradiții, apropie mituri, metabolizează semne ale modernității, reelaborându-le împreună cu forme noi de expresie artistică. Țările ce participă par să meargă pe drumuri antitetice – însă, privite atent, complementare – în căutarea unui *limbaj*, inclusiv chiar a unei *limbi* comune, directe și imediate, cronică a unei realități ce suferă schimbări extrem de rapide.“ (Luca Ronconi)

teatro
danza incontri
musica ricerca
differenze passioni
culture lingue
PICCOLO
TEATRO DI MILANO • TEATRO D'EUROPA
Teatro Strehler
e Teatro Studio
da settembre
a dicembre 2004
FESTIVAL DEL TEATRO D'EUROPA
Mediterraneo
Turchia Spagna
Egitto
Siria Libano Romania
Portogallo Algeria Albania
Tunisia Croazia
Marocco
Israele Grecia
Bosnia
Palestina
Italia
Francia

Festival de Toamnă

Madrid, 13 octombrie–14 noiembrie 2004

39 de spectacole din 18 țări au făcut parte din impresionantul afiș al celei de-a XXI-a ediții a Festivalului de Toamnă de la Madrid (13 octombrie–14 noiembrie 2004). Pe lângă creatori precum Robert Lepage, Eimuntas Nekrosius, Mats Ek, Christoph Marthaler, Jan Fabre, festivalul a invitat atât companii de renume (ajunge să menționez Comedia Franceză sau Royal Shakespeare Company), cât și trupe de dans sau teatru mai puțin cunoscute, dar de certă valoare.

Deja menționați mai sus, Robert Lepage și Christoph Marthaler au prezentat, cel dintâi, o redramatizare a *Celestinei* lui Fernando de Rojas, *La Celestina, allá cerca de las tenerías, a la orilla del río* (în rolul principal Nuria Espert), iar cel de-al doilea o adaptare a operei *Decalogul în versuri, proză și muzică* de Raffaele Viviani, intitulat *Cele zece porunci* (*Die zehn Gebote*), prezentat de Volsksbühne Am Rosa Luxemburg Platz din Berlin.

Cei cincisprezece ani ce au trecut de la căderea zidului Berlinului, au făcut ca teatrul est-european să fie din ce în ce mai cunoscut și mai apreciat pe scenele festivalurilor internaționale sau ale companiilor occidentale. Eimuntas Nekrosius a prezentat în premieră, la Madrid, un spectacol impresionant datorită fineții construcției dramatice, imaginației și vizualității. *Cântarea Cântărilor,* dramatizare a textului biblic atât de controversat secole de-a rândul, istorisește o poveste de dragoste (re)spusă și (re)trăită de o trupă de actori lituanieni ce transformă scena în biserică, pădure, mare, vibrație, și energie.

Originară din Bosnia, regizoarea Ines Pasiè (în colaborare cu Gabriela Bermúdez) realizează din membrele corpului său un spectacol de teatru intim, delicat, plin de imagini surprinzătoare; e vorba de *Lumile lui Fingerman* (*Los mundos de Fingerman*). Și tot din spațiul vechii Iugoslavii, însă stabilit la Paris, provine și regizorul Mladen Materiè, directorul companiei Théâtre Tatoo. Spectacolul *Pourquoi la cuisine?* după un text al austriacului Peter Handke, ne prezintă lumea, societatea, relațiile interumane, războiul văzute dintr-o... bucătărie, loc de întâlnire sau de tranzit uneori, câmp de luptă alteori, totul este exprimat cu puține cuvinte și multă expresivitate corporală. Nu mică mi-a fost surpriza când, citind distribuția spectacolului, am descoperit numele lui Paul Chiribuță (neputând să-mi înfrâng timiditatea, nu am avut curajul să-l aștept și să-l felicit la finalul spectacolului, o fac însă aici pentru că, realmente, a fost o bucurie pentru mine atât spectacolul, cât și prezența sa pe scenă.)

Fapt destul de rar pentru o companie de tradiție clasică, precum „Royal Shakespeare Company", ca ultima sa stagiune să fie dedicată teatrului Secolului de Aur spaniol, un studiu ce s-a concretizat în patru spectacole distincte din punctul de vedere al autorului, regizorului și montării: *The Dog in the Manger* (de Lope de Vega, regia Lawrence Boswell), *House of Desire* (de Sor Juana Inès de la Cruz, regia Nancy Meckler), *Tamar's Revenge* (de Tirso de Molina, regia Simon Usher) și *Pedro, the Great Pretender* (de Miguel de Cervantes, regia Mike Alfreds).

Afișul festivalului a inclus totodată o secțiune specială dedicată dansului: Cullberg Ballet din Stockolm cu spectacolul *Home and Home* (compus din două coregrafii semnate de Mats Ek și Johan Inger, actualul director al companiei), Jirí Kilian și Nederlans Dans Teater, Josef Nadj și Centre Choréographique Nationale d'Orléans, Jan Fabre și compania belgiană Troubelyn sunt doar o parte dintre companiile invitate să participe la această secțiune a Festivalului.

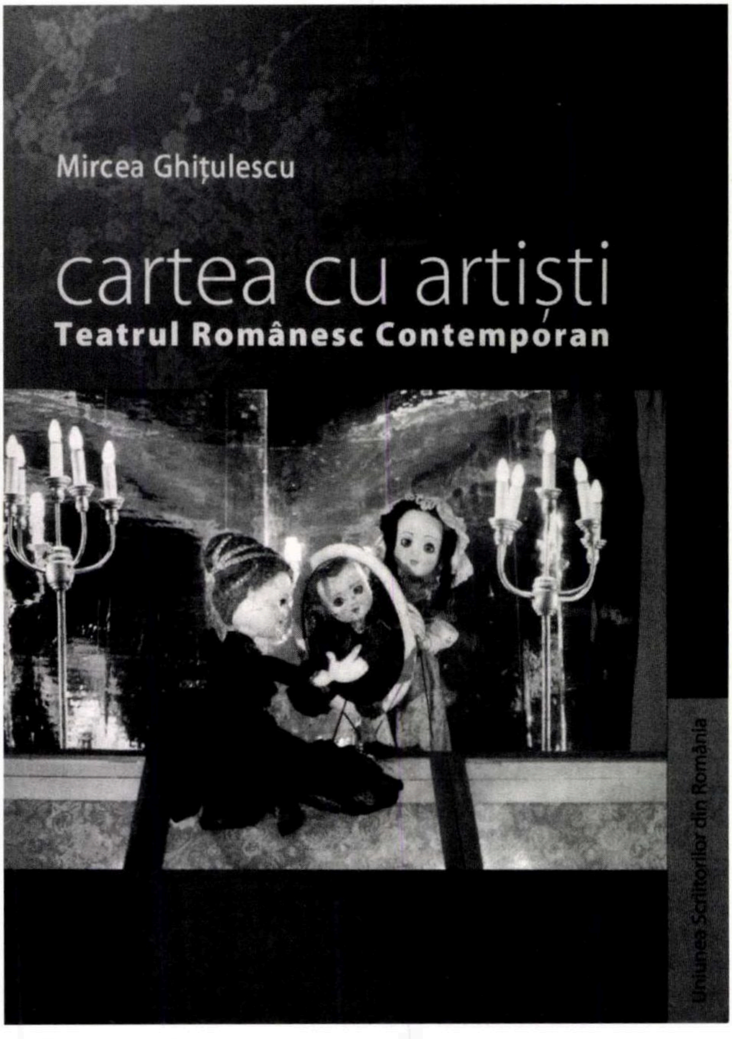
Și pentru ca amatorii nu doar de spectacole, ci și de lectură teatrală să nu se simtă neglijați, Festivalul de Toamnă de la Madrid a organizat, timp de patru zile, un Târg de carte teatrală, unde editurile , asociațiile actorilor, regizorilor de teatru spanioli, universitățile de artă, companiile de teatru și-au prezentat ultimele apariții editoriale: dramaturgie, teorie și istorie teatrală, traduceri, reviste de specialitate etc.

CĂRȚI • CĂRȚI

Dumitru CHIRILĂ

Cartea cu regizori

În *Cartea cu artiști*, un tom pe cât de masiv (600 de pagini) pe atât de consistent, Mircea Ghițulescu adună dovada activității sale de cronicar teatral întinsă pe vreo trei decenii, dar mai ales adună dovada valorii și diversității mișcării regizorale din România pentru perioada respectivă. Practic, avem de-a face cu o *carte cu regizori,* Mircea Ghițulescu reușind ca din materialul punctiform oferit de propriile cronici – pe care le sudează și le centrează pe câte o idee fundamentală – să ofere o sinteză a teatrului românesc modern-contemporan, rezultată din diversitatea personalităților regizorale care l-au slujit și l-au onorat. Vorbim de o sinteză, cu toate că autorul o respinge prin chiar titlurile date capitolelor cărții (*Fragmente, Secvențe, Instantanee*), în care regia românească este consemnată om cu om și prin afirmația că întreprinderea sa nu se dorește o istorie a teatrului românesc (a regiei în cazul său), pentru că „Orice istorie care se întinde pe un interval mai mare decât viața de spectator a istoricului conține un fals“, optând pentru mărturia personală care „în cazul teatrului este decisivă“. Citatele de mai sus extrase din substanțiala prefață, intitulată, oarecum surprinzător, *Teatrul imperfect și nefolositor,* în


Mircea Ghițulescu
cartea cu artiști
Teatrul Românesc Contemporan
Uniunea Scriitorilor din România

care este abordată condiția actuală a artei scenice, dar și a criticii care o însoțește. Teatrul este imperfect pentru că are avantajul de a se perfecționa continuu, spectacolul putând fi îmbunătățit de la reprezentație la reprezentație. „Poate că forța teatrului stă în propria imperfecțiune“, spune criticul, adăugând că „tocmai insuficientul face din teatru o artă necontenit creatoare“ ceea ce conduce la o concluzie firească: „Nu poți vedea de două ori același spectacol, după cum nu te poți scălda de două ori în aceeași apă a unui râu. „Respingând ideea unui teatru *folositor,* atât în accepția moralist-utilitaristă a termenului (școală „a limbii naționale, a bunelor moravuri“ etc.), dar mai ales în cea de „agent politic și social“, Mircea Ghițulescu pledează pentru acea nobilă inutilitate atribuită artei în general, aptă să declanșeze trăiri emoționale ale individului și nu ale mulțimilor. Cât privește critica, termen în locul căruia ar prefera pe cel de *contemplare critică,* autorul nostru îi acordă *„posibilitatea de a reflecta alături de artist, datorită însușirii ei de a revela partea enigmatică (și nu pe cea vizibilă, explicativă, realistă) a oricărei creații“.*

Pornind de la asemenea premise, demersul lui Mircea Ghițulescu este unul și profund și exhaustiv. Sute de regizori sunt trecuți în revistă. Mai pe larg în *Fragmente,* ceva mai sumar în *Secvențe*, pentru ca *Instantanee* (mărturisim că motivația acestor titluri de capitole ne scapă) să fie o colecție de fișe cuprinzând principalele spectacole realizate de cei înșirați, rareori și câteva referințe critice. În schimb, în *Fragmente* avem de-a face cu niște micromonografii esențializate, mai ales când e vorba de regizori pe care i-a putut urmări în creații definitorii și care l-au convins că reprezintă repere în mersul teatrului românesc. Sunt artiști despărțiți ca vârstă de vreo patru decenii, dar reținuți de critic pentru contribuții majore în arta spectacolului. De la Sorana Coroamă-Stanca, Liviu Ciulei, Vlad Mugur, până la Felix Alexa sau Alice Barb, zeci de artiști sunt prezenți cu spectacolele care îi definesc, criticul evidențiind în fiecare caz nota distinctă, sporul de gândire înnoitoare, poziția în geografia artistică a fiecăruia. Dar mai ales găsește esența legăturilor fiecărui regizor cu textul dramatic, acele legături care ies din rutină, care se diferențiază de antecedente, dezvăluind alte lumini și alte umbre. În varianta lui Vlad Mugur cu *Scaunele* lui Ionesco, polemizând cu Martin Esslin, care vorbea de „invazia materiei“, constată că *„Vlad Mugur ne arată că nu materia ne invadează, ci suntem absorbiți de ea cu solidaritate“.* La Cătălina Buzoianu insistă asupra adevăratei patimi a dramatizărilor care i-au prilejuit acesteia mari spectacole. Nu trece nepăsător nici pe lângă predilecția regizoarei de a lucra preferențial cu o actriță precum Valeria Seciu, teoretizând avantajele unor astfel de colaborări regizor–interpret pe termen lung. Uneori, demonstrația se naște încă din titlul cronicii, precum *Oblomov din Livada de vișini* avansând astfel structura unui spectacol al lui Alexandru Tocilescu. *Acești nebuni fățarnici* în viziunea lui Aureliu Manea este o *farsă atroce,* pentru că personajele lui Mazilu *„exprimă o tragică neputință care îi condamnă, astfel, să existe la frontiera fără nume dintre absurd și tragic.“* Similar stau lucrurile și în capitolul *Secvențe,* în care sunt grupați regizori fie din planul al doilea valoric, fie mai puțin frecventați de cronicar. În total însă, cele două capitole însumează peste o sută de autori de spectacole, adică toată crema regiei românești. Dacă mai adăugăm și cele peste 250 de nume grupate în *Instantanee,* constatăm că Mircea Ghițulescu n-a omis, practic, nimic și că a sa *Carte cu artiști* devine o lucrare capitală în domeniu.

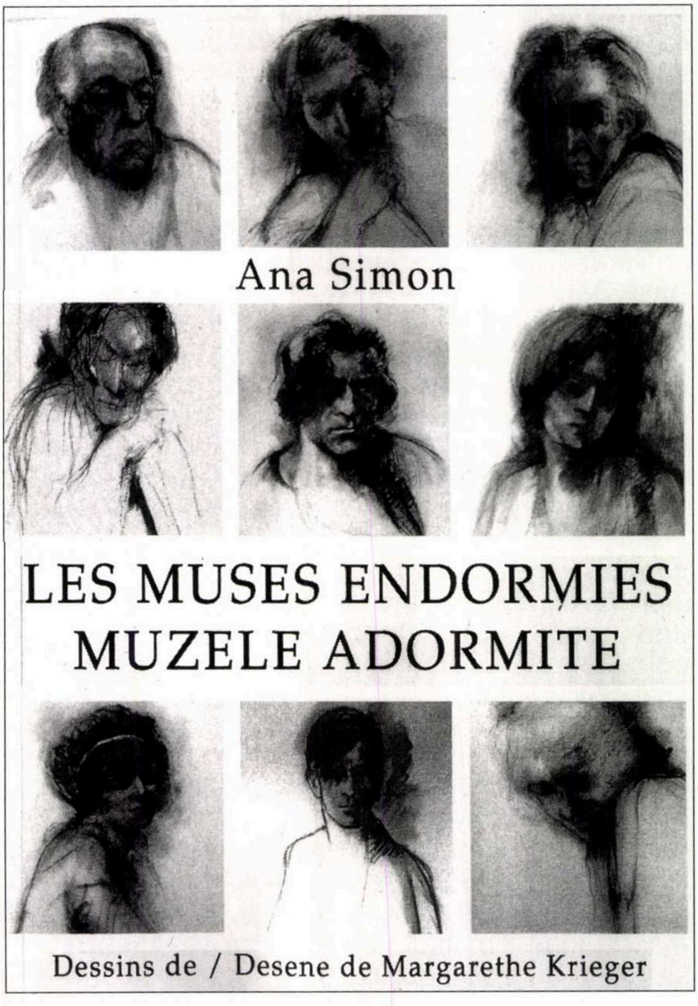
Mariana VOICU

Les muses endormies

(Carte și film)

„Hoinăriți alături de Ionesco, Cioran, Anna de Noailles, Gherasim Luca, Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Elvira Popescu, Eduard De Max, Maria Ventura, Nizan, Jean Yonnel, Clara Haskil, Constantin Brâncuși, George Enescu, Dinu Lipatti și atâția alții... Veniți din Valahia, din Transilvania și din Moldova, ei au contribuit la a face din Paris, la mijlocul secolului al XX-lea, centrul lumii." Este invitația pe care Ana Simon o face cititorilor cărții sale, **Les muses endormies** (după *Muza adormită* a lui Brâncuși), carte ce însoțește filmul omonim, aducând câteva precizări biografice despre artiștii născuți în România și care odihnesc în cimitirele Parisului: Montmartre, Montparnasse ori Père Lachaise, în vecinătatea altor geniali artiști ai sunetului, ai culorii ori ai cuvântului, într-o inefabilă și tulburătoare solidaritate a „seriilor foarte mici".

„Parisul a cunoscut [...] momente fericite. Parisul, cel care a oferit artiștilor din lumea întreagă prilejul de a se întâlni și de a trăi împreună o aventură extraordinară. Tristan Tzara s-a întâlnit aici cu Brâncuși, iar acesta din urmă i-a putut avea ca prieteni pe Modigliani, Man Ray și Brassaï. Iar spre sfârșitul vieții sale, pe Eugen Ionesco. Cioran a conversat în lungi promenade prin Grădinile Luxembourg cu Beckett. Astăzi, se află împreună, cu toții, în cimitirul Montparnasse. [...] Ce s-ar putea spune despre prietenia dintre frații Bibesco, Antoine și Emmanuel, și Marcel Proust – pe care o desprindem din scrisorile lor înflăcărate,



pline de admirație reciprocă și tandrețe. Enescu poate că mai cântă încă, pe lumea cealaltă, «sonata» sa preferată. Ei se odihnesc astăzi în același cimitir, Père Lachaise, iar noi nu putem ști ce devin spiritele atât de puternice ca acestea, atunci când trec râul Lethei". (Ana Simon, cartea **Les muses endormies**)

Scriitoare, poetă, cineastă, critic, remarcabilă hispanistă, Ana Simon s-a născut în România și trăiește, de câteva decenii, în Elveția. Cartea și filmul său au fost prezentate în cadrul Festivalului Dramaturgiei Românești de la Timișoara, 3–10 oct, 2004, ele fiind doar câteva dintr-un lung șir de emoționante mărturii ale autoarei, în versuri ori pe peliculă, despre universul spiritual al țării ei de origine, pe care cei plecați, pretutindeni, în lume îl poartă cu ei, ca pe un însemn heraldic al identității lor naționale.

De ani de zile, alături de preocupările sale de cineast și literat, Ana Simon caută, descoperă și dezvăluie urmele culturale ale trecerii românilor ei prin Europa și mai departe, marcând, într-un moment al certei mondializări, ideea păstrării în eternitate, nu doar a valorilor spirituale și culturale, dar și a celor umane. Sunt o persuasivă și discretă mărturisire de dragoste cărțile și filmele Anei Simon.

„Este important ceea ce gândește sau face cineva, dar mai important chiar este ceea ce ***este*** *omul. Eu cred că toți acești artiști au avut vieți în acord cu operele lor"* – spunea Ana Simon. Poate...

Cartea **Les muses endormies**, ca și filmul de altminteri, poartă și ele, însemnele personalității autoarei: sunt fruste, laconice, aproape științifice, simple și oarecum modeste. Aparent. Dincolo de privirea fugară și imaginea sumară, ghicești erudiție, exigență, ample experiențe spirituale, prețioase detalii semnificative ce mărturisesc minuțioasa cercetare, rigoarea selecției unei vaste informații, gustul pentru esențial. *„De fapt, nu doresc să fac școală cu nimeni. Eu vreau să cred că lectorul cărții ori cel ce privește filmul, știe ceea ce ar trebui despre personalitățile acestor mari artiști. Dacă nu, va afla din bibliotecă, acolo unde sper să-l trimită filmul."*

Cu adevărat, filmul îți transmite un puternic fior emoțional și mai puțină informație. Îți oferă cadrul și invitația de a recompune și a-ți restitui ție însuți, diferit, cu fastul amintirii și al erudiției, istoria personală a unor mituri culturale care, la vremea lor, au îngenuncheat, admirativ, Parisul: Maria Ventura, Elvira Popescu, Martha Bibescu, Ana de Noailles, Iulia Hasdeu, Nizan, Eduard De Max, Brâncuși, Enescu, Cioran, Ionesco...Numele și imaginea unora dintre ei par a se voala ușor, ușor, decolorate de vreme: Nizan, de Max, Jean Yonnel...

Asupra altora timpul nu are putere.

Risipite în cimitirele Parisului, însemnele lor funerare încearcă să recupereze ceva din biografiile lor. Cel al lui Cioran, bunăoară, este mult mai simplu decât cel al lui Edouard de Max.

Imaginile filmului sunt, multe dintre ele, fotografice, statice, autoarea împărtășind credința lui Wittgenstein că fotografiile dintr-o altă epocă au, pentru cine știe să le privească, miraculoasa capacitate de a crește, de a se redimensiona, de a se colora treptat, personajele prind a se anima și filmul, în sepia, începe a se derula.

Filmul are însă, alături de imaginile fotografice, secvențe din spectacolele Elvirei Popescu, din concertele lui Dinu Lipatti, mărturisiri ale lui Eugen Ionesco despre teatrul său, chiar inedita sa ipostază de actor într-un film după **Scaunele** sale este inserată în film.

Sunt tulburătoare vocile lor, peste timp. Doar ale unora dintre ei s-au păstrat: Cioran, Eugen Ionesco, Gherasim Luca, mai cu seamă Jean Yonnel. Recită, se mărturisesc, comentează în limba franceză, o limbă pe care au iubit-o, și-au însușit-o și au recreat-o în operele lor.

Tulburătoare este și muzica filmului. Alături de partituri celebre, secvențele dedicate lui Ionesco și Cioran sunt însoțite de un cântec cu sunet ciudat și cuvinte de neînțeles, intraductibile. Sunt în bască. Este ca un omagiu adus celor doi care, fiecare în felul său, a vorbit despre degradarea, destructurarea limbajului.

Muzica lui **Paco Ibañez**, și ea emoționantă, încadrează ca o ramă melodică, dar și de semnificație, filmul. O baladă populară din Ecuador, prelucrată, cu care și începe filmul spune: *„Eu vreau să fiu înmormântat ca și strămoșii mei“*

Cadrul muzical final, un cântec de dragoste pe versurile lui Cesare *Pavese (Va veni moartea / și va avea ochii tăi)* concluzionează asupra fizionomiei filmului: *este* o poveste, discretă și puternică totodată, de admirație și dragoste.

Graficiana germană **Margarethe Krieger** a creat portretele acestor artiști români pentru carte și film, cu o mare **smerenie**, și le-a oferit Muzeului Național din București.

Grație ei, artiștii români s-au întors acasă, într-un fel, alături de strămoși.

Mircea GHIȚULESCU

Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă

Literatura în dialog (dramaturgia), nu mai este un capriciu pentru Dumitru Velea, ci un mod fundamental de exprimare. El „nu vrea“ să fie autor dramatic, dar a găsit în dramaturgie un mod de a se elibera de obsesiile culturale, pentru a le pune în valoare. Cu drama **Xerxes (**Editura Sitech, Craiova, 2004), nu părăsește teritoriul superstițiilor românești din **Podul umblător,** ci extinde preocupările de antropologie artistică „plecând“ în Persia, marea Grecie a Asiei din antichitate, și anume în timpul războaielor purtate de Xerxes, fiul lui „Darius al lui Istaspe“, cum spunea Eminescu, împotriva Greciei. Înfrângerea drastică administrată de greci la Salamina nu i-au știrbit notorietatea lui Xerxes și, iată-l, erou al unei drame. Cu o remarcabilă capacitate de a glosa pe seama istoriei, dublată de memoria artistică a detaliilor absorbite prin lecturi, Dumitru Velea creează, la suprafață, un tablou persan plauzibil, alcătuit din detalii documentare bine organizate. Om cu sistem, Dumitru Velea nu va scrie nimic la voia întâmplării și orice pagină a sa se încadrează într-un program mai curând filosofic decât literar. Este un fel de a folosi dramaturgia pentru filosofie, pe care l-a demonstrat cândva Lucian Blaga, rezultatul fiind că scriitorii l-au trimis în filosofie, iar filosofii în literatură. Închipuirea lui Dumitru Velea pe marginea documentelor istorice merge departe. Pare că halucinează, asemenea lui Alexandru Andronic din **Ultima oră,** expertul în Alexandru Macedon al lui Mihail Sebastian. Dar Dumitru Velea nu este istoric de meserie ca personajul lui Sebastian ci, mai degrabă antropolog, dacă antropologia este știința de a merge pe urmele civilizației umane pentru a urmări, pas cu pas, procesul de moșire a adevărului: apariția religiei prin cultul soarelui *(Ahra Mazda),* a legilor *(Codul lui Hamurabi),* a chipurilor iubirii. O antropologie artistică, pentru că Velea nu scrie piesa din replici, ci din scurte istorioare persane culese din documente. Nimic inventat, ar părea, ci „doar“ transfigurat artistic. Istoria, spune Dumitru Velea, este plină de povești patetice ce așteaptă să fie puse într-o carte. Poți descoperi în istoria persană **Romeo și Julieta** în stare nepervertită, puțin rudimentară: Regele Astartes este ucis în luptă. Astarteea, regina îi acoperă trupul cu bijuteriile sale și se înjunghie. Slujitorii lor descoperă scena și se înjunghie și ei. Dacă este să descoperim undeva noutatea lui Dumitru Velea trebuie să observăm că este mereu împotriva modei. Dacă trăim de mai bine de un secol într-o literatură ce tratează subiectele istorice ca pretext pentru probleme contemporane, dramaturgul de la Petroșani crede, asemenea lui Camil Petrescu, din **Danton,** în reconstituirea de epocă. Nicăieri altundeva decât la Camil Petrescu aceste paranteze regizorale, didascaliile fabuloase, cu detalii opulente, fie că este vorba de un ospăț ionian, de Sala tronului, Oul originar, Sala Subterană cu Poarta de aramă pe care s-au sculptat Soarele și Luna, Casa Tezaurului, Turnătoria de monede, Casa Perlelor cu Colecția de bijuterii, obiecte de artă și pietre prețioase, între care **Egreta cu ciucuri** și celebrul diamant **Koh-i-Noor.** Senzualitatea lui Velea se trădează în întârzierile pe descrierea admirativă a acestor comori, dar și în ritualuri, procesiuni, ceremonii. O lume văzută în ceremoniile sale și nu în viața de fiecare zi. Dacă nu cumva viața de fiecare zi înseamnă ceremoniile zilei. Idealist până în măduva oaselor, Dumitru Velea crede, asemenea lui Xerxes, că „lumea nu este o grămadă de carne, ci o pădure de suflete“ Dar nu chiar atât de idealist încât să ignore în febra reconstituirii științifice că arta se adresează simțurilor. Este, ca urmare, un plan erotic în viața eroică a dictatorului Xerxes, foarte bine dezvoltat și urmărit cu voluptate de autor, mai ales la nivelul pasiunii autodeclaratului **Rege al Regilor** pentru cumnata sa Aryela, sfârșind într-o noapte a nunții cu fiica acesteia, frageda Artaynte. Scena schimbului de soții (Xerxes îi oferă fratelui său pe fiica sa Amytis drept noră, în schimbul Aryelei), vorbește despre o imoralitate genuină a obiceiurilor conjugale. Perfid, acest Caligula persan se joacă precum dorește cu viețile supușilor, frați sau străini. În final, Velea practică teatrul sângeros al lui Shakespeare din **Titus Andronicus**, sau **Shylock.** Xerxes își pierde din coerență: după ce o cere de soție pe soția fratelui său o cedează soției sale, geloasa Amestris, care poruncește să i se taie țâțele, ceea ce se și întâmplă, fără să curgă o picătură de sânge. Un final carnasier, mai rău decât în filmele de groază. Masistes, fratele lui Xerxes, moare în luptă: pe de o parte, sânii tăiați ai Aryelei, de alta, capul însângerat al soțului ei. Este bine că Dumitru Velea nu-și pune probleme de credibilitate în fierbințeala creației. Mai mult decît o imitație shakespeariană, este, aici, o halucinație erotică bine drapată într-un subiect persan. Un regizor de film nu ar avea nevoie decât de bani pentru a face o superproducție precum **Cleopatra**, pe vremuri. Viața crudă și poetică a copilăriei omenirii se exprimă în stil preclasic. Dumitru Velea vrea să refacă stilul civilizat, vârsta metaforică a omenirii: *„Apropie-te, Mărite Rege. Îmbată-te de mireasma trandafirului“.* Din toată această zbatere, lumea se alege cu un sac de oase pe care le examinează, în final, un cioclu, asemenea lui Hamlet, ținând în mână craniul lui Yorik. Modelele lui Dumitru Velea sunt mari: Shakespeare, Eminescu, Sofocle (apare și orbul Tiresias care vede mai bine decât văzătorii), Dante (lumea de deasupra și cea de sub noi sunt totuna, încât, în tablourile finale, între morți și vii nu este nici o deosebire, iar Podul Djinvat este purgatoriul persan). Nu recapitularea marilor modele contează, ci întoarcerea către cultura europeană pe care o propune. Este înduioșătoare lipsa de măsură care conduce lumea oamenilor. Inscripția lui Xerxes pe propriul mormânt vorbește despre nemăsurata autoidolatrie a vechilor și actualilor supraoameni: *„Ahura Mazda* (Soarele, *n.n.*) este marele zeu care a creat pământul, cerul, omenirea, pacea pentru oameni; care a făcut pe Xerxes rege, singurul rege al celor mulți, singurul legislator al celor mulți. Eu sunt Xerxes, Marele Rege, rege al regilor, rege al regiunilor cu multe limbi, rege al acestui întins pământ“.

Constantin PARASCHIVESCU

Eul dramatizat

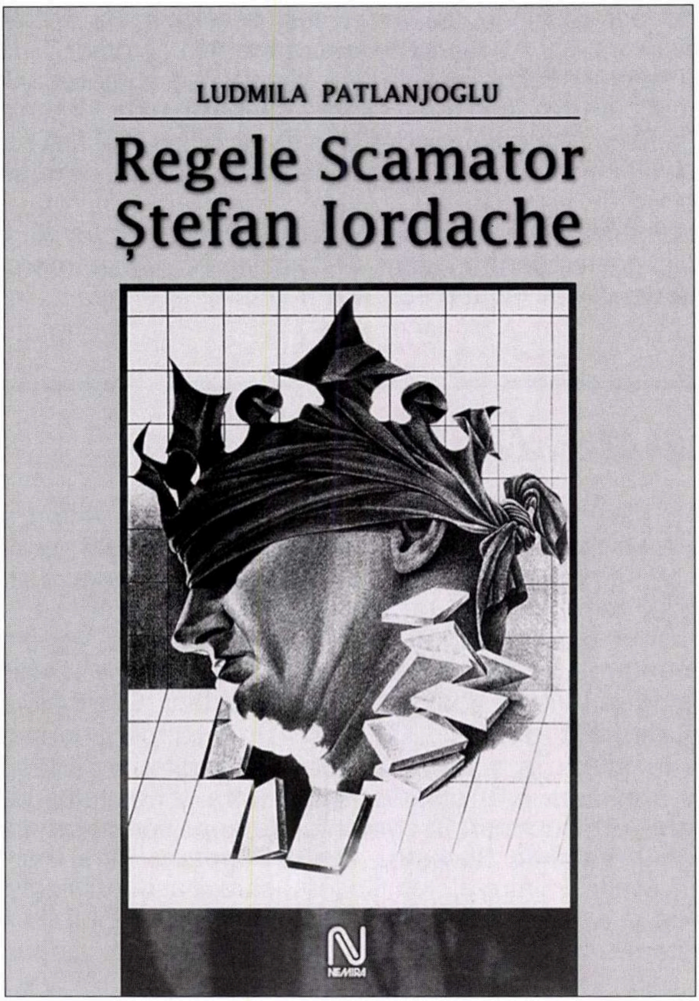
Fostul cronicar sportiv Mircea M. Ionescu e și autor dramatic și se recomandă singur într-una dintre piese: „Fotbalul și teatrul sunt patimile mele fără de sfârșit“ (parafrazând un titlu de Horia Lovinescu). Scrie și i se joacă la începutul anilor ’80 două piese din lumea fotbalului *(Centrul înaintaș s-a născut la miezul nopții, Adio, Pelé!* Sau *Pelé și caii verzi)* și o satiră la adresa activiștilor de partid *(Aventura unei femei cuminți).* În 1986, emigrează în Statele Unite și după un deceniu revine în țară și i se mai joacă trei piese: la Theatrum Mundi *(Beethoven cântă din pistol)* și Teatrul Valah – Giurgiu *(Pierdut în New York, Incredibila iubire dintre un turnător și o actriță).* Exceptându-le pe primele două, le selectează pentru un volum pe celelalte, alături de alte trei nereprezentante încă *(New York–București, reîntoarcerea niciunde..., Dona Quijota, La Est de West), volum* pe care îl publică în 2003 la Editura Plaz din București.

De o largă diversitate de inspirație și registre, vizând polemic și incisiv actualitatea de aici (cu mizeriile tranziției și „miliardarii roșii“) și de dincolo de Ocean (condiția vulnerabilă a emigrantului). În formule de comedie amară *(Aventura unei femei cuminți)* sau tragicomedie *(Incredibila iubire..., Pierdut în New York),* de farsă *(Beethoven cântă din pistol),* tristă comedioară *(Dona Quijota)* sau meditația amăruie *(New York–București, reîntoarcerea niciunde),* cum le numește dânsul, sau pur și simplu „piesă“ *(La Est de West,* care dă și titlul volumului). Dacă *Aventura unei femei cuminți* e mărturia ascuțimii satirice a autorului la adresa prim-secretarilor județeni de partid, celelalte sunt reflexul unor observații și experiențe trăite după ’90, când, ca Ulise, s-a întors la iubirea de-acasă, dar Penelopa-țara nu l-a primit cu aceeași dragoste și brațe deschise. „Totul mi se pare o parodie. Un umor grotesc. Haosul și minciuna sunt totale. Democrația a fost înțeleasă ca arta de a face bani și de a se rezolva problemele personale“, spune într-o piesă; „drama noastră, a românilor, a fost că nu ne-a ajuns numai blestemul geopolitic, dar am mai fost blestemați și să ne pizmuim, să fim invidioși, răi, dezbinați“. Poți să-l contrazici? Sunt cuvinte rostite de cel mai emblematic personaj al său, care e el însuși, Străinul din *(New York–București, reîntoarcerea niciunde...,* piese-document care-l explică și-l reprezintă, în care se mărturisește.

Dar și în celelalte e prezent prin acuitatea comentariilor, luciditatea amară, chiar dureroasă, cu care privește realitatea și evaluează perspectivele, imaginație imprevizibilă. Vede și înțelege repede mistificarea, degradarea condițiilor de existență ale acestui „popor minunat, care a suferit și va mai suferi“, denunță cu vigoare impostura, escrocheria și șantajul, carierismul și chiverniseala, maladii ce rod trupul bolnav al acestei țări. Recurge la modalitatea interactivă, cu solicitarea părerii publicului în spectacol *(Incredibila iubire),* inventează o „boxeră“ care să ia la pumni agresorii *(Dona Quijota),* are viziunea unui cimitir al viselor unde „îngropăm timpul în noi, așa, ca o Cetate a Soarelui“ *(La Est de West).* E, uneori, excesiv în verbiaj, alteori furat de locuri comune sau oralitate, dar fără îndoială e o voce dramatică a actualității ce merită a fi luată în seamă.

Regele laureat al Academiei

Ludmila Patlanjoglu e la a doua carte despre actori și o admir pentru mai multe motive. Întâi, pentru *personalitatea aleasă* – în 1997, Clody Bertola, într-un volum cu titlul suav ca artista, *La vie en rose* (Editura Humanitas); în 2004, Ștefan Iordache, într-un volum cu echivalență de monarh ștrengar în titlu, *Regele Scamator* (Editura Nemira). Artiști de un tip special, de o sensibilitate aparte și un farmec anume, misterios, greu de definit, care se deschid ca florile în soare când se simt bine în anturaj și se închid în sine când nu le place ceva. „Băiatul plecat din Rahova și ajuns în «jilțul» lui Hamlet – zice Ludmila – are aristocrația în sânge“, este un om „ cu o inimă caldă și un cap rece“, artist „cu multe ascunzișuri, cu un labirint interior foarte special [...] greu de înțeles și de suportat“. Autoarea a avut răbdarea să-i stea în preajmă mult timp, să-i pună întrebări, să-l înțeleagă și – al doilea motiv pentru care o admir – să-l facă *să se destăinuie*. Să-l determine, cu tact și insistență, să-și povestească viața și cariera, ceea ce, pentru unii actori înzestrați și cu harul mărturisirii, poate deveni filă de poveste. Nu toți sunt dispuși să-și exprime public intimitatea și trebuie să insiști mult ca să obții câte un răspuns. Ștefan Iordache are darul de povestitor; Ludmila a știut să aștepte stările optime de destăinuire și să le stimuleze cu câte o întrebare precisă și discretă. Astfel că o treime din carte e vocea eroului interogat, care evocă nostalgic copilăria și adolescența, premoniția bunicii: *„Bre, muică, tu scamatoriu o să te faci“*, când, înfășurat într-un cearșaf alb, s-a prefăcut că fură pepeni din șopron. Și – mirare – până la șaptesprezece ani, nici nu ieșise din cartier și dintr-o dată, răzbunând-o pe Domnișoara Nastasia, a descoperit „cu uimire o altă lume, fascinantă, a bulevardelor din centru...străzi luminate... chipuri noi, un alt fel de a vorbi, un alt fel de a te îmbrăca“.



Savoarea unor asemenea monografii e vocea reală a eroului, când se poate auzi direct și liber. Fie sub formă de memorii și jurnale (ca *Marioara Voiculescu*), fie din conversații stimulate iscoditor și consecvent (*Vlad Mugur, Tompa Gábor*). În cazul de față, enigmaticul Ștefan Iordache dezvăluie spectacolul carierei sale cu referiri la principalele momente care au conturat-o (*Viziuni flamande, Hamlet, Frații Karamazov, Titus Andronicus),* la oamenii deosebiți care i-au fost în preajmă (Horia Lovinescu – „un Boier...și un boem rafinat", George Constantin – „un titan...un unicat"), iubitele (o Stelă din Rahova, Irina Petrescu, Liliana Tomescu și „lumina", Mihaela Tonitza, soția). În elanul relatărilor, formulează câteva opinii proprii care-i definesc crezul – „Artistul este un mister", „Meseria noastră nu se învață, se fură", „Teatrul nu e o oglindă a vieții. E chiar viață"; și mai ales mărturia: „Am avut șansa să joc numai roluri grele, care mi-au adus satisfacții enorme pe plan artistic. Dar eu nu mai sunt același. Și mi-e dor de mine, așa cum eram când eram copil"...

Toată această cuceritoare confesiune e cuprinsă într-un capitol intitulat „Jocul cu viața", completat de mărturii ale celor apropiați (Sora: „Un mare superstițios"; Nevasta: „Demonic și sfios"); colegii (Sebastian Papaiani – „Pe noi ne-au despărțit femeile"), prietenii, țăranii din Gruiu (unde și-a cumpărat casă), lăutarii de la „Șarpele Roșu" etc. Timp de patruzeci de ani, nu a fost previzibil, nu a fost repetabil – a rămas mereu o surpriză [...] Arta sa consacră breasla actorilor, fiind primul dintre ei încununat cu Premiul Academiei Române, precizează autoarea. Alt capitol consistent, numit „Jocul cu arta", cuprinde relatări despre particularitatea lui artistică, roluri din teatru și film, admirația generației sale, și ultimul, al treilea, „Jocul cu moartea", spaima „ieșirii din scenă" și luciditatea de a se lupta, când se va ivi, cu înnegurata doamnă.

În fine, îi admir autoarei *tenacitatea* de a înfrânge toate dificultățile tipografice și a obține excepționale condiții grafice pentru volum, de la calitatea hârtiei, reproducerea ilustrațiilor și copertă de album. Nu toți au (avem) tăria de a o face.

Viața criticului în teatru

Am avut multă vreme o părere îndoielnică despre adunarea în volum a cronicilor și comentariilor teatrale publicate în reviste, de-a lungul unor perioade, de către un critic. Mi se părea un gest de orgoliu. Or, nu e deloc așa. Asta am înțeles-o mai târziu, când, având de prospectat reflexia critică a evenimentelor teatrale dintr-un timp, sau despre o personalitate anume, aceste volume mi-au înlesnit documentarea, scutindu-mă de multe ore și zile de răsfoit reviste prin biblioteci. Nu e singurul motiv, desigur, dar e important. Originalele cronici ale lui Tudor Arghezi, de pildă, din anii '20–'30, le-am fi cunoscut poate sporadic și inegal dacă nu le aflam în volum; sau percepția diferită, uneori contradictorie la extrem, și prin asta mai stimulativă, asupra tendințelor de reteatralizare modernă din anii '60, cuprinsă în comentariile unor semnatari cu greutate ca Mihnea Gheorghiu, Valentin Silvestru, Radu Popescu, Mira Iosif, N. Carandino, Ana Maria Narti și alții. Printre ei, Ion Cocora, care a avut privilegiul de a se ivi în critica dramatică în acei ani fecunzi de idei. Dar și privilegiul de a frecventa poate cea mai incitantă Academie de teatru, cum recunoaște singur, la repetițiile și în preajma unui vrăjitor fără egal în materie, regizorul Vlad

Mugur, când era director la Cluj – „o magistrală lecție de teatru“. Totodată, șansa de a-și exercita profesia la revista *Tribuna*, condusă de Dumitru Radu Popescu, care i-a acordat deplină libertate de opinii și opțiuni. Nu mulți au avut-o.

Și-a strâns cronicile în patru volume, numite *Privitor ca la teatru*, apărute în 1975, 1977, 1982 și al patrulea în 2003, la Editura Dacia, Cluj-Napoca. Scrie cronică de teatru cu o doză de romantism, socotindu-se critic în ghilimele, pentru că relația lui cu arta teatrală iese, după cum singur spune, „din așa-zisul perimetru al criticii“. Starea de bucurie pe care o simte la vizionarea unui excelent spectacol anulează, uneori – zice – „orice încercare de reflecție“ (mărturii din „precuvântarea“ la vol. III). Altfel, îi prilejuiește analize extinse și aprofundate. Cele cuprinse în volumele sale reflectă două decenii de teatru (1970–1990) și, cu trecerea timpului, au dobândit certă valoare de document, reprezentând, cum singur constată, „un capitol de istorie a teatrului românesc“. Extins pe o rază mult mai mare decât a cronicarilor de la centru, pentru că din miezul Ardealului s-a deplasat mai des la premierele teatrelor din zonă – Turda, Târgu Mureș, Baia Mare, Satu Mare, Sibiu, Brașov, Arad, Oradea, Timișoara, Reșița.

Ion Cocora are darul de a problematiza și asta face din cronicile sale subiecte de eseu, după cum se vede chiar din titlurile sumarului – „Substanțializarea realismului“, „Descoperirea ficțiunii“, „Parodia ca atitudine și efect“, „Starea de joc“, „Dramă și concept“, „De la cotidian la prabolă“ etc. Sunt capitole și subcapitole consacrate unor dramaturgi, începând cu cel mai mare al lumii („Shakespeare: lectură și spectacol“), continuând cu ai noștri clasici („Teatralitatea textului clasic“) și contemporani („Profiluri posibile“), consemnări diverse de spectacole, impresii, dileme. Nu-și ascunde subiectivitatea și asta dă rândurilor sale franchețe de „privitor“ pasionat „la teatru“.

Despre teatru, cu dăruire

Un excelent studiu despre teatrul lui Cehov, publicat cu ani în urmă într-un volum la Iași, ne-a făcut cunoscut numele autoarei, profesor universitar Sorina Bălănescu. Remarcam atunci, cu plăcută surprindere, sensibila și profunda pătrundere a universului cehovian, subtilitatea analizelor, mobilitatea asociațiilor, finețea descifrării subtextelor, eleganța argumentării. Privilegiul de a o fi cunoscut și aievea ne-a înfățișat o persoană simpatică, deschisă, cu vorba lunecând șăgalnic în zâmbet, iubitoare și cunoscătoare de teatru care nu se sfiiește să râdă din inimă la o glumă, la o scenă de haz. Nu știu ce a mai publicat de atunci, acum însă descopăr fără surprindere într-o culegere de articole pe cronicarul Sorina Bălănescu, în volumul *Peisaj ieșean cu oameni de teatru și spectacole*, publicat la Princeps Edit, Iași, 2004.

Regăsesc, confirmată de autoare, o idee pe care o formulasem și eu privind motivațiile culegerii de cronici în volum: „O bună și încetățenită tradiție îi cere cronicarului efortul de a-și strânge, la o bucată de vreme, cronicile între coperțile unei cărți de bilanț al spectacolelor, pentru ca istoricii și teoreticienii teatrului să poată alcătui lucrări fundamentale, fără de care am fi de două ori mai săraci. Nu orgoliul de a se vedea publicat, ci obligația față de profesie solicită acest efort". Doamna Bălănescu strânge, astfel, între copertele unei cărți de bilanț, cronici și articole din două decenii (1981–2001), publicate în presa locală. Cu puțină istorie (referiri la Ion Sava și la două personaje mai puțin cunoscute nouă, profesorul N.I. Popa, director al Naționalului ieșean în 1946–1947 și omul de teatru Manole Al. Foca), portrete „in memoriam" („Se duc actorii..."), o interesantă relatare despre școala ieșeană de teatru (1947–1951), opinii despre cartea de teatru (în general și cu unele concrete referiri), în fine, cronici propriu-zise, la spectacolele Naționalului, ale Teatrului Luceafărul și câteva ale teatrului radiofonic local.

Ce constat? Că doamna profesoară nu e deloc didactică, nu face caz de teorii și nu impune părerile, le exprimă doar. Cu decență, atașament, plasticitate și umor când e cazul. Subliniază cu firească mândrie că prin prezența lui Ion Sava, în anii '30, Iașul devenise „capitala europeană a teatrului", că ultima stagiune de „normalitate culturală" a fost în anii 1946–1947, sub directoratul lui N.I. Popa. Evocă în cuvinte calde cariera unor personalități actoricești dispărute și e tulburătoare, pentru cine știe întunericul din ochii eroicului actor Teofil Vâlcu, din ultimii ani de viață, afirmația: „Pe zeul care se încrâncena voindu-i prăbușirea cu orice chip, actorul Teofil Vâlcu a știut să-l îmblânzească, prefăcându-l în Artă". E convinsă că merită „să scrii frumos" despre slujitorii teatrului, punând „în locul hipertehnicismului semiotic, o mai omenească înțelegere și o mai suplă pătrundere a ineditului teatral". Când vorbește Cehov, fraza are plasticitatea ideii generale („S-au adunat acolo toți pescărușii lumii pentru a celebra, pe fondul muzical al tihnitei trândăviri în miez de vară, teatrul și literatura") sau particulare („Luat în parte, fiecare act din cele patru ale *Pescărușului* are o culminație, un punct de strigăt și de furie, după care apele se liniștesc și reintră în albie"). De asemenea, când vorbește de premiera unei piese de Teodor Mazilu („nici urmă de oboseală sau riduri pe chipul ticăloșiei maziliene"), de nuanțele unei atmosfere de joc („Țâșnesc scântei de emoție reținută, pe urmă energia se descarcă în candori tandre, discret creionate"), sau pur și simplu de creația unei scenografe („Rodica Arghir, îmblânzitoarea de umbre scenografice, plăsmuiește o lume de ecouri ale marelui spectacol din vis"). Este dreaptă în judecăți și inspirată în calificative *(„Cabala bigoților* la Iași este un spectacol al prestanței, însă nu al performanței și originalității"), iar când un actor mai și e autor de piese, îl descrie cu echivalențe comune, ca pe Constantin Popa: „Scrie teatru așa cum joacă teatru: cu bucurie, cu dăruire" De o neasemuită savoare e interpretarea portretului pe care i l-a schițat lui Bogdan Ulmu caricaturistul Popa Popa's, reprodus pe ultima copertă a cărții regizorului: „Chipul în șarjă subțire prinde datele de portret compus de autor – barbișon și mustăți, ceva plete, gură bine conturată, frunte înaltă, ochelari docți – numai că din (de după) sticlele străvezii te privesc doi ochi tăioși. Iar ochiul drept se pironește cam pieziș pe domnul desenator și pe lumea bănuită în spatele acestuia, parcă ar vrea să nu-i scape ciozvârta de lume din marginea privirii. Așa că avem pricini să bănuim, în veselia șugubățului domn Ulmu, mai degrabă un neastâmpăr al spiritului decât o jovială petrecere a vremii cu niște convivi – concreți ori numai presupuși". Nu încape îndoială, Simona Bălănescu scrie despre teatru așa cum simte teatrul: cu bucurie, cu dăruire...

Info UNITER

1. HOP! DE BUCUREȘTI

UNITER a organizat – vineri, 17 septembrie 2004, orele 19.00 la Teatrul „Ion Creangă" – un spectacol cu laureații Galei HOP 2004 de la Mangalia, precum și cu alți tineri actori de valoare care au participat la concurs. Astfel s-a oferit șansa publicului bucureștean de a se întâlni cu artiștii care au câștigat anul acesta aprecierea juriului de specialitate. Este vorba de *Marius Damian* (Premiul pentru cel mai bun actor), *Claudia Imre* (Premiul pentru cea mai bună actriță), *Monica Florescu* (Premiul „Sică Alexandrescu"), *Oana Rusu* (Premiul „Timică"), *Gabriel Răuță, Leonid Doni, Rada Ixari.* De asemenea, au evoluat și tinerele actrițe care au primit premiul pentru cel mai bun spectacol la secțiunea grup cu producția *Fetele grase câștigă întotdeauna* de Madeleine George, în regia Iuliei Stănescu: *Carmen Florescu, Paula Gherghe, Ela Ionescu, Laura Voicu.* Intrarea la acest spectacol a fost liberă.

2. FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU „I.L.CARAGIALE"

Festivalul Național de Teatru este un eveniment cultural de o importanță deosebită pentru viața teatrală românească și se organizează anual, în parteneriat cu Ministerul Culturii și Cultelor.

Prin spectacolele prezentate an de an, Festivalul a asigurat o legătură puternică și dinamică între profesioniștii teatrului românesc și public, un schimb între generațiile de creatori din domeniul teatral, toate acestea contribuind la o mișcare profesionistă de calitate și forță în spațiul creator național.

Anul acesta a fost organizată cea de-a XIV-a ediție a **Festivalului Național de Teatru „I.L. Caragiale"** în perioada **24–31 octombrie 2004**.

Festivalul are ca obiectiv principal promovarea valorii artistice teatrale din țara noastră și urmărește stimularea creativității în arta spectacolului dramatic. Programul oficial a cuprins și întâlniri ale creatorilor cu oameni de teatru, critici, dramaturgi, dar și cu publicul.

Prin amploarea sa, Festivalul Național de Teatru este un reper important de evaluare a spectacolelor din țară. El nu are caracter competitiv, toate spectacolele selecționate primind *Diploma* și *Trofeul* Festivalului. În cele trei secțiuni ale sale – „Spectacole pentru toate anotimpurile", „Recitaluri", „Tineri artiști pe drumul performanței" – au fost prezentate producții ale teatrelor instituționalizate și ale companiilor independente. De asemenea, au existat manifestări adiacente, precum colocvii, lansări de carte și o expoziție de pictură, grafică și sculptură.

Organizatori: Ministerul Culturii și Cultelor; UNITER

Parteneri: A.I.C.T. – Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – Secția Română; U.N.A.T.C – Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică

Coproducător: Societatea Română de Televiziune și TVR Cultural

Parteneri media: Societatea Română de Radiodifuziune, *Adevărul, România liberă, Gardianul, Cotidianul, Cronica Română, Ziua, Independent, Adevărul Literar* și *Artistic* , *Observatorul Cultural, Dilema Veche, Radio București, Business MIX FM, B 24 FUN, Port.ro*

Cu sprijinul: Ericsson; Artexim; Hotel Caro; Teatrul „Nottara“

3. „VESTIGIUM – MEMORIA CELOR CARE AU TRECUT“

Acest proiect cultural de importanță națională s-a derulat în perioada **14–22 august** în următoarele localități: **Brașov** (Bastionul Țesătorilor), 15 august; **Sighișoara** (Biserica Mănăstirii), 17 august; **Mediaș** (Biserica Sfânta Margareta), 19 august; **Sibiu** (Biserica Evanghelică), 21 august.

Proiectul a lansat o campanie de conștientizare și sensibilizare a opiniei publice în vederea protejării patrimoniului de valoare europeană și s-a adresat tuturor categoriilor de vârstă: de la copiii care sunt atrași în cetate și educați în spiritul valorilor toleranței, până la tineri și persoane mature.

Proiectul a fost organizat împreună cu Ministerul Culturii și Cultelor, Guvernul României, Departamentul de Relații Interetnice, Forumul Democrat al Germanilor din România, Primăria municipiului Mediaș, Primăria municipiului Sighișoara, Primăria municipiului Sibiu, TVR Cultural, Pro Patrimonio.

Lansarea acestei campanii de punere în valoare a patrimoniul național s-a concretizat prin organizarea proiectului-pilot *„Vestigium – Memoria celor care au trecut“*, un pachet cultural alcătuit din trei tipuri de reprezentații:

- spectacolul interactiv pentru copii *Duhuri bune – duhuri rele* produs de către Teatrul Național pentru Copii și Fundația Abracadabra, un joc de-a teatrul aplicat pe mitologia românească;
- spectacolul de teatru *Memoria celor care au trecut,* produs de către UNITER și SIGNIS, un spectacol despre libertate, eliberare și puterea credinței, care are la bază un scenariu cu textul Evangheliei după Ioan și mărturii contemporane, însoțit, contrapunctic, de o prezentare multimedia;
- proiecția filmului documentar *Până la capătul pământului,* produs de către UNITER, SIGNIS și Fundația Renovabis, având ca subiect pelerinajul în care actorii au traversat peste 40 de localități pe drumul către Santiago de Compostela prin Franța și Spania și au jucat 30 de spectacole în trei limbi.

Beneficiarii proiectului:

- copii cu vârste între 3 și 12 ani, însoțiți de părinți sau bunici de diferite etnii trăitoare în zona respectivă – prin prezentarea spectacolului *Duhuri bune / duhuri rele,* care a avut loc dimineața, în spațiul cetății;
- persoane active, mature, membri ai comunităților – public atent al spectacolului *Memoria celor care au trecut*, ale cărui reprezentații au avut loc seara și au fost urmate de filmul documentar *Până la capătul pământului;*
- acestor beneficiari, spectatorii direcți și participanți la activitățile interactive, li s-a adăugat și publicul telespectator care a beneficiat de emisiuni și transmiteri de la locurile evenimentelor;

- turiștii din aceste zone, evenimentele fiind acoperite media de o promovare susținută.

Proiectul „Vestigium" a beneficiat de o intensă campanie de promovare redacțională în presa scrisă, transmisii în direct și știri difuzate de toate cele patru canale ale Societății Române de Televiziune, precum și la radio, de către Societatea Română de Radiodifuziune. Campania a dispus de un afiș-policromie, dimensiune 50/70, 500 exemplare cu distribuție în orașele în care au avut loc reprezentațiile, și pliant A5, policromie, 1000 exemplare. De asemenea, site-ul *www.uniter.ro* a fost actualizat cu informații despre proiect.

Evaluarea programului „Vestigium – Memoria celor care au trecut", realizată în funcție de criteriile stabilite inițial:

- s-a reușit cooptarea și implicarea în proiect a autorităților locale din Mediaș, Sibiu, Sighișoara, precum și a reprezentanților Bisericii Evanghelice;
- turneul a avut un puternic impact media, fapt pe care îl dovedim prin dosarul de presă anexat;
- spectacolul interactiv pentru copii *Duhuri bune – duhuri rele* a atras un număr impresionant de copii între 3 și 12 ani, care au parcurs traseele cetății și au participat prin joc la refacerea unor povești din mitologia românească;
- spectacolul *Memoria celor care au trecut* a impresionat prin puterea recitalurilor actoricești, având o audiență de aproximativ 250–300 de persoane/reprezentație, număr dublu față de ceea ce s-a preconizat;
- feed-back-ul apărut după vizionarea reportajului/filmului documentar *Itinerare transilvane,* care prezintă momentele turneului din această vară. El s-a difuzat pe data de 18 septembrie la TVR Cultural și s-a reluat la TVR Internațional.

Continuarea proiectului

1. „Vestigium ... Memoria celor care au trecut" a generat depunerea aplicației **„QuEst"** la Comisia Europeană pe programul CULTURA 2000, segmentul artele spectacolului.

„QuEst" își propune să contribuie la sensibilizarea și formarea membrilor comunităților din România prin spectacolul de teatru; de asemenea, QuEst definește un posibil itinerar românesc–itinerar saxon, ca o ofertă culturală ce leagă România de celelalte itinerare deja consacrate.

Instituțiile participante la proiect sunt: UNITER – aplicant principal; Fundația Pro Patrimonio; Primăria Municipiului Mediaș; Fundația Abracadabra; Academia Athanor, Germania; Compania „Les Indifferents", Franța.

Proiectul are ca perioadă de desfășurare: august 2005–august 2006.

Activitățile preconizate fiind cercetarea, atelierele, itinerarul și dezvoltarea unui *web site* și a campaniei de comunicare în localitățile înscrise pe traseu: București, Câmpulung, Brașov, Mediaș, Sibiu, Turda, Cluj, Satu-Mare, Burghausen.

În luna mai 2005, vom primi răspunsul din partea Comisiei Europene.

2. Proiectul **„Vestigium ... Memoria celor care au trecut"** a fost depus la concursul Gala Premiilor Societății Civile, secțiunea artă/cultură.

Ajunsă la a patra ediție, Gala Premiilor Societății Civile este un forum deschis celor care activează în societatea civilă, premiind cele mai bune proiecte înscrise în diferitele secțiuni ale evenimentului.

Juriile, organizarea evenimentului, precum și amploarea pe care acesta a dobândit-o, considerăm că au fost argumentele ce ne-au decis să participăm la acest concurs.

Răspunsul va fi primit la începutul anului 2005.

4. DIN NOU ÎN LUMINILE RAMPEI

Proiect cultural de creație teatrală dedicat dezvoltării activității artistice a creatorilor vârstnici și stabilirii unor punți de legătură între comunitatea artistică și comunitățile unde există teatrele partenere.

Proiect finanțat de: UNITER și Ministerul Culturii

Locul de desfășurare: București – UNITER, proiectul Casa Artistului; Botoșani – Teatrul de Păpuși „Vasilache“; Timișoara – Teatrul Maghiar „Csiky Gergely“; Satu-Mare – Teatrul de Nord

Parteneri: ARCUB; Teatrul „Ion Creangă“.

Parteneri media: *România liberă; Gardianul; Dilema Veche; B-24-FUN*

Beneficiarii:

a) Artiștii vârstnici pensionari ai teatrului, care sunt rezidenți în localitățile unde se realizează spectacolele, respectiv: Botoșani, București, Timișoara și Satu-Mare.

b) vârsta medie: 65 de ani

Descrierea proiectului:

Proiectul constă în realizarea a 4 spectacole de teatru cu artiști pensionari în teatrele din localitățile menționate, 4 reprezentații în teatrul-gazdă a fiecărui spectacol și, în final, reprezentarea celor 4 spectacole într-un eveniment de tip festival, care se va derula în orașul București la Teatrul „Ion Creangă“.

1. Festivalul „Din nou în luminile rampei“

Evenimentul care a încheiat proiectul a fost promovat ca un festival, pentru că adună la un loc spectacolele realizate în proiect și totodată focalizează, prin seria de evenimente asociate cu spectacolele, asupra problemei artistului vârstnic.

Festivalul s-a întins pe durata a 3 zile: **29 noiembrie, 30 noiembrie, 1 decembrie**. În incinta Teatrului „Ion Creangă“ s-au desfășurat următoarele reprezentații:

– Spectacol *Prieteni de familie,* producție UNITER. Direcția de scenă: Mihaela Săsărman; fantasme imaginate și create de Bruno Mastan; cu: Cristina Dan-Briciu, Marian Popescu, Noa Lupu, Lucreția Mayer, Paul Nadolsky, Duduța Olian, Dumitru Dumitru;

– Spectacol *Doamnă în vârstă pentru rolul soției lui Dostoievski* de Eduard Radzinski – Teatrul de Nord-Satu Mare. Un spectacol de Oana Leahu; cu: Livia Ungureanu, Sorin Oros, Ciprian Scurtea;

– Spectacol în bar, *În vinu-i mângâierea* – Teatrul Maghiar „Csiky Gergely“, Timișoara. One man show cu Matray Lászlo;

– Spectacol *Hänsel și Gretel* după Frații Grimm – Teatrul de Păpuși „Vasilache“, Botoșani. Dramatizare: Gustav Valentin și Edwiga Zaunig; regia: Gabriela Nistorică; scenografia: Mihai Pastramagiu; consultant științific: Marius Rogojinschi; cu: Gabriela Nistorică, Ibica Leonte, Liliana Postolache, Alexandru Brumă, Mihai Costăchel, Elisabeta Grigoruță, Maria Matei, Sergiu Grigore.

Spectacolul de teatru trăiește numai atunci când cuvintele, mișcarea, culoarea și muzica se armonizează sub bagheta regizorului, întruchipând prin actori reflexia însuflețită a propriei noastre existențe misterioase. Evenimentul din finalul proiectului nostru celebrează arta care nu poate să iasă la pensie și celebrează artele fără de care magia scenei n-ar putea să se nască.

5. SALOANELE CULTURALE

Joi, 25 noiembrie, ora 17:00, a avut loc lansarea volumului **„O cronică de familie, Cazabanii“,** al autorului Eugen Dimitriu. Oaspeții doamnei Sorana Coroamă Stanca au fost istoricul Filip Iorga, criticul Jean Cazaban, actrițele Tatiana Iekel, Cristina Deleanu și Alexandrina Halic. S-a vorbit despre teatru, despre originea familiei Cazaban și s-au citit versuri ale poetului Dominic Stanca.

Marți, 14 decembrie, ora 17:00, în salonul de protocol UNITER a avut loc ultima întâlnire din acest an, „**Spirit de Sărbătoare**“. UNITER a găzduit o seară de muzică și poezie, la care invitați au fost actrița Tatiana Iekel și soprana prof.univ.dr. Silvia Voinea, împreună cu studenții săi.

6. CEREMONIA DE DECERNARE A PREMIULUI UCHIMURA

Institutul Internațional de Teatru în colaborare cu Centrul său Japonez acordă anual PREMIUL UCHIMURA, creat în 1992 în memoria scriitorului Naoya Uchimura, fost președinte al Centrului Japonez, care și-a dedicat viața promovării schimbului de cunoștințe și înțelegerii artei teatrale în întreaga lume. Premiul (în valoare de aproximativ 3000 de euro) este oferit de familia Uchimura. Dăruit unui artist sau unei echipe de artiști, acest premiu are rolul de a încuraja orice activitate teatrală din afara granițelor Japoniei care are legătură cu teatrul japonez. Candidaturile la acest premiu sunt făcute prin Centrele Naționale ale Institutului Național de Teatru.

În anul 2002, *Premiul Uchimura* a fost atribuit Companiei de Teatru românești care a adaptat și a produs *Amanții însângerați. Dublu suicid*, o piesă de faimosul scriitor japonez Chikamatsu Monzaemon (regizată de *Alexandru Tocilescu,* muzica de Irinel Anghel, scenografia de Puiu Antemir, costume de Florinela Popescu Fărcășanu).

La data de 21 decembrie, orele 17:00, salonul de protocol UNITER a găzduit ceremonia de decernare a Premiului Uchimura. Premiul a fost acordat de Consiliul Executiv al ITI, echipei care a realizat spectacolul *Amanții însângerați. Dublă sinucidere* în regia lui Alexandru Tocilescu în anul 2002. La ceremonie au participat Ambasadorul Japoniei la București, Excelența Sa Naotoshi Sugiuchi și Secretarul II al Ambasadei, domnul Kazotoshi Haiashi; reprezentanți ai instituțiilor mass-media centrale și locale; regizorul spectacolului, Alexandru Tocilescu; scenograful Puiu Antemir, membri ai echipei de actori, precum și traducătoarea piesei, Angela Hondru.

CALENDAR TEATRAL

IANUARIE

9 ianuarie – 140 de ani de la moartea scriitorului **Alexandru Depărățeanu** (n. 25 februarie 1834). A scris poezii erotice *(Doruri și amoruri)*, bucolice și social-umanitariste, precum și drama istorică în versuri *Grigore-Vodă – domnul Moldovei.*

14 ianuarie – În urmă cu 30 de ani avea loc la Teatrul Național din Cluj premiera cu piesa ***A douăsprezecea noapte*** de W. Shakespeare – un spectacol de referință în cariera regizorului Aureliu Manea. Din distribuție au făcut parte Dorel Vișan, Anton Tauf, Elena Caragiu, Anca Neculce Maximilian ș.a.

17 ianuarie – 5 ani de la moartea **Ioanei Mărgineanu** (n. 30 mai 1931), personalitate teatrală cu o bogată activitate pedagogică (profesoară la I.A.T.C. „Ion Luca Caragiale“ din București) și autoare a mai multor volume de istoria și teoria teatrului.

21 ianuarie – 120 de ani de la nașterea pictorului-scenograf **Traian Cornescu** (m. 6 februarie 1965). Format în preajma lui Luchian și trecut prin rigoarea școlii müncheneze de pictură la care se califică, bun cunoscător al legilor perspectivei și dramatic prin cromatică, legat de tradiție printr-un anume lirism al inspirației și prin tehnica interpretativă, primul scenograf al Teatrului Național din București, Traian Cornescu, se dovedește deschis inovațiilor; primele colaborări cu Soare și, mai târziu, cu Ion Sava îi atestă un fond artistic de largă disponibilitate. Dintre spectacolele reprezentative pentru scenografia acestui pictor pot fi amintite – în regia lui Paul Gusty: *Noaptea regilor* (1921) și *Femeia îndărătnică* (1924) de Shakespeare, *Puterea întunericului* de Tolstoi (1922), *Hedda Gabler* de Ibsen (1923); în regia lui V. Enescu: *Apus de soare* de B. Șt. Delavrancea (1936), *Nora* de Ibsen (1921), *Hernani* de V. Hugo (1943); în regia lui Soare Z. Soare: *Don Quijote* după Cervantes (1925), *Lulu* de Wedekind (1925), *Troilus si Cresida* (1936) și *Hamlet* (1941) de Shakespeare; în regia lui Ion Șahighian: *Pădurea spânzuraților* după Rebreanu (1937), *Poveste de iarnă* de Shakespeare (1937), *Castiliana* de Lope de Vega (1942); în regia lui Ion Sava: *Șase personaje în căutarea unui autor* de L. Pirandello (1938), *Îngerul a vestit pe Maria* de P. Claudel (1939). A mai colaborat cu regizorii Fernando de Cruciatti: *Nostra Dea* de Bontempelli (1942), *Mincinosul* de Goldoni (1943) și P. Mundorf: *Maria Stuart* de Schiller (1943).

24 ianuarie – 100 de ani de la nașterea actorului de teatru și film **Grigore Vasiliu-Birlic** (m. 14 februarie 1970). Numitorul comun al stilului său de joc pe scenă și pe ecran este enormitatea comicului obținut din împingerea defectelor de caracter ale personajelor până la șarjele cele mai expresive. Rolurile create reliefează o vervă interpretativă potențată caricatural, iar în amplitudine și accent, chiar polemica, brutală. Comicul lui Birlic este puternic marcat de „arhaismul“ ludic de esență populară – savuros, colorat, viu, satiric înainte de toate. Ca actor de teatru face dovada unui joc inventiv în marile roluri comice ale dramaturgiei naționale și universale: în *O scrisoare* *pierdută, Conul Leonida față cu reacțiunea, Mielul turbat, Avarul, Revizorul.* Repertoriul cinematografic al actorului aparține cu prevalență ecranizărilor după Ion Luca Caragiale *(Telegrame, Două lozuri, D'ale carnavalului, O scrisoare pierdută).*

27 ianuarie – 20 de ani de la moartea teatrologului și prozatorului **Ioan Massoff** (n. 4 iunie 1904), autor al mai multor biografii (realizate independent sau în colaborare) ale marilor actori: *Matei Millo și timpul său,* 1939; *Viața lui Tănase,* 1947; *Viața lui Tony Bulandra,* 1949; *Maria Ventura,* 1966; *Petre Liciu și vremea lui,* 1971; *Ion Iancovescu sau neliniștea unui actor,* 1979 ori ale unor personalități ce au excelat în teatrul liric. Devotamentul exemplar față de fenomenul teatral a marcat puternic toate cărțile lui Massoff, dar este cel mai bine ilustrat de vasta abordare istorică din *Teatrul românesc,* 8 volume (1961–1981).

FEBRUARIE

3 februarie – 80 de ani de la nașterea actorului de teatru și film **Ștefan Mihăilescu Brăila** (m. 19 septembrie 1997). S-a dedicat carierei scenice de timpuriu, jucând pe scenele de amatori din Brăila, Baia-Mare, apoi la București – Teatrul Giulești – unde s-a remarcat în spectacole ca *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită, Ziariștii, Ordinatorul* ș.a. A debutat în cinema în 1960. Experiența interpretativă a actorului, facultatea umanizatoare a registrului de caracterizare, ca și elocvența temperamentului său comico-dramatic s-au evidențiat în *A fost prietenul meu* și *Comoara din Vadul-Vechi* (1964). Fantezia jocului, finețea psihologică a portretizărilor au conferit rolurilor din *Răscoala* (1965) și *Vremea zăpezilor* o expresivitate aparte, subliniată de spontaneitatea replicii. Chipul cordial și acuratețea naturală a atitudinii scenice, de excelentă formație teatrală, din *Frații* (1970), *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* (1971) și *Tatăl risipitor* (1974) l-au impus printre actorii populari ai ecranului românesc.

10 februarie – 120 de ani de la nașterea distinsei esteticiene și profesoare de istoria literaturii dramatice **Alice Voinescu** (m. 4 iunie 1961). A studiat filosofia mai întâi în țară, la Universitatea din București, apoi în Franța, la Sorbona, și în Germania, la Marburg, printre prestigioșii ei profesori numărându-se T. Maiorescu, Dimitrie Onciul, C. Rădulescu-Motru, Hermann Cohen, Georges Dumas, Lévy-Bruhl. Și-a susținut teza de doctorat cu un volum despre Kant. În 1919 a publicat un prim studiu despre un dramaturg: *Ibsen.* În 1923 a fost chemată să țină cursuri la Conservatorul de Artă Dramatică din București, unde a rămas până în 1948. Printre cei care s-au perindat în acest lung interval la conferințele ei au fost Emil Botta, Corina Constantinescu, Dan Nasta, Dinu Ianculescu, Mircea Șeptilici. Dintre cursurile ținute la Conservator s-au păstrat doar cel despre tragici (1940–1941) și cel despre Shakespeare (1941–1942). În 1941 a apărut volumul *Aspecte din teatrul contemporan,* în 1946 *Eschil.* În 1945–1946 a făcut cronica dramatică pentru „Revista Fundațiilor" (comentând, printre altele, *Macbeth*-ul cu măști al lui Ion Sava). Cu puțin înaintea morții, a început sa scrie *Convorbiri cu eroii tragici,* lucrare rămasă neterminată.

– 50 de ani de la moartea **Soniei Cluceru** (n. 1 aprilie 1892), actrița a cărei vigoare dramatică a dat o rezonanță neobișnuită rolurilor comice și a adus în comedie o vitalitate robustă, necontrafacută, lipsită de artificii. Interpretă a școlii de comedie caragialeană, Sonia Cluceru a realizat partituri strălucite în Kvașnia din *Azilul de noapte*, Maria Iakovlevna din *Comedia fericirii* de Evreinov, Martina din *Doctor fără voie* și Frosina din *Avarul*, Veta, Zița și Efimița, lăsate apoi în urmă de cele două compoziții de originalitate deplină, Chiriachița din *Titanic-Vals* și Aneta Duduleanu în *Gaițele*, compoziții clasice de comedie, bazate pe umorul savuros al actriței și pe reconstituirea acestor tipuri autentice ale societății românești.

13 februarie – În urmă cu 25 de ani a avut loc premiera cu piesa ***Așteptându-l pe Godot*** de Samuel Beckett la Teatrul Național „Ion Luca Caragiale" din București, în regia lui Grigore Gonța și scenografia lui Paul Bortnovschi. Spectacolul, în care au evoluat strălucit Gheorghe Dinică în *Vladimir,* Marin Moraru în *Estragon* și Sandu Sticlaru în *Pozzo,* a reprezentat o deschidere spre teatrul absurdului.

– Regizorul de teatru **Alexandru Dabija,** reprezentant de marcă al generației sale, împlinește 50 de ani.

19 februarie – Dramaturgul **Mircea Radu Iacoban** împlinește 65 de ani.

23 februarie – 50 de ani de la moartea poetului, dramaturgului și eseistului **Paul Claudel** (n. 6 august 1868), principalul reprezentant al grupării „Renouveau catholique". Hotărâtoare pentru cariera sa de scriitor au fost lectura operei lui Rimbaud și cea a Bibliei, urmată de conversiunea la catolicism. Lirica sa, născută dintr-o impetuoasă exaltare mistică, este caracterizată de forța invenției verbale și ritmice, în versuri ample amintind de frumusețea și sobrietatea versetului biblic *(Cele cinci mari ode* – 1910, *Corona benignitatis anni Dei* – 1915, *Odă jubiliară pentru comemorarea a șase sute de ani de la moartea lui Dante Alighieri* – 1921). A scris drame simbolice, de intens lirism și deosebită tensiune morală, pe tema conflictului dintre materie și spirit, dintre uman și divin (*Cap de aur,* 1890; *Îngerul a vestit pe Maria,* 1911/1912; *Ostaticul,* 1911; *Pantoful de satin,* 1930, refăcută în 1944; *Cartea lui Cristofor Columb,* 1933) și eseuri *(Arta poetică,* 1907; *Poziții și propuneri,* 1928/1934; *Figuri și parabole,* 1936). A tradus din Eschil (*Agamemnon, Eumenidele).* A publicat mai multe volume de corespondență cu Jacques Rivière și André Gide.

24 februarie – 120 de ani de la nașterea pictorului, romancierului și dramaturgului avangardist polonez **Stanislaw Ignacy Witkiewicz** (m. 18 septembrie 1939). A făcut parte din gruparea „formiștilor", care promova poetica „formei pure". Precursor al teatrului absurdului și existențialismului *(Nebunul și călugărița,* 1923; *Metafizica vițelului bicefal,* 1928), își construiește piesele poliritmic, pe ideea simultaneității. A mai scris romane de anticipație, parodice și grotești: *Adio toamnei*, 1927; *Nesaț*, 1930 și eseuri: *Forme noi în pictură,* 1919; *Eseuri estetice*, 1920 și *Despre forma pură*, 1933.

29 februarie – 125 de ani de la moartea unuia dintre înaintașii dramaturgiei românești: **Costache Bălăcescu** (n. cca. 1800). A scris fabule, satire și comedii *(O bună educație, Fă-mă, tată, să-ți semăn).*

Corina GUGU – Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

(P)

Anul teatral 2004 la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași

Biografia artistică a Naționalului ieșean a avut în stagiunea trecută un parcurs ramificat, dar evolutiv, în căutarea mult reclamatei identități, cu „opriri" în dreptul unor opțiuni, credem, esențiale pentru agenda unei instituții ce reprezintă una dintre cele mai expresive componente ale culturii, fidelă, în egală măsură, exigenței artistice, dar și plăcerii estetice.

Primăvara teatrală a început la Iași sub semnul lui Cehov, în perioada 26–30 aprilie 2004, fiind organizat aici *Festivalul Internațional de Teatru „A.P. Cehov",* manifestare singulară în România, dedicată împlinirii unui secol de la moartea celebrului dramaturg. Teatrul Național, Iași *(Despre efectul dăunător al nostalgiei),* Teatrul Dramatic din Moscova *(Trei surori),* Teatrul Dramatic Rus de Stat „A.P. Cehov" din Chișinău *(Patimile după Andrei),* Teatrul Dramatic „Sava Dobroplodni", Silistra *(Ursul),* Teatrul Municipal „Tony Bulandra", Târgoviște *(Pescărușul),* Teatrul de Comedie, București *(Poiana boilor)* și Teatrul „Andrei Mureșanu", Sf. Gheorghe *(Trei surori)* au onorat invitația de a ne aduce, pe parcursul a cinci zile de festival, „starea de Cehov", starea de răscruce, starea de metaforă.

Premierele anului 2004 s-au numărat de la celebrarea anului Ștefan cel Mare prin montarea fastuoasă a spectacolului *Apus de soare* de B.Șt. Delavrancea în regia lui Eugen Todoran, cu Petru Ciubotaru în rolul voievodului – o creație regizorală și actoricească dinamică, rafinată, cu o dimensiune a omenescului firesc integrată în mod deosebit. A urmat apoi un alt regal actoricesc, oferit de câțiva „grei" ai scenei ieșene: Sergiu Tudose, Violeta Popescu și Constantin Popa în *Cabotinul* lui Osborne (regia Cezar Ghioca), celebra piesă a irlandezului Brian Friel *Dansează... fetele Mundy!,* „înscenată" de Ada Lupu cu un „caré de dame și ași" care au garantat succesul și, spre sfârșitul stagiunii, *Viața furată* a lui Assimakopoulos, în regia lui Ovidiu Lazăr, o poveste de lângă noi, într-un spectacol articulat și foarte actual.

Desfășurată în prima parte a stagiunii teatrale 2004/2005 (23–30 octombrie) ediția a III-a a Festivalului Internațional de Teatru „Avram Goldfaden" a continuat să-și croiască un nume redutabil în panoplia festivalurilor de gen (din țară și din străinătate), concentrându-se pe aceleași obiective: dinamizarea comunicării și cunoașterii interculturale. Și de această dată, festivalul a avut o amprentă specială datorată tematicii Holocaustului, prezentă în majoritatea spectacolelor invitate. Axat mai mult pe eșantionul teatru-muzică, „Goldfaden 2004" a atras prin claritatea, ținuta și diversitatea evenimentelor selectate.

Festivalul a fost deschis de filmul lui Radu Gabrea *Pomul verde sau de la shtetl la Broadway* (după un scenariu de Manase Radnev), un film despre povestea fascinantă a lui Avram Goldfaden, la baza căruia stă conceptul de „unitate culturală central-europeană".

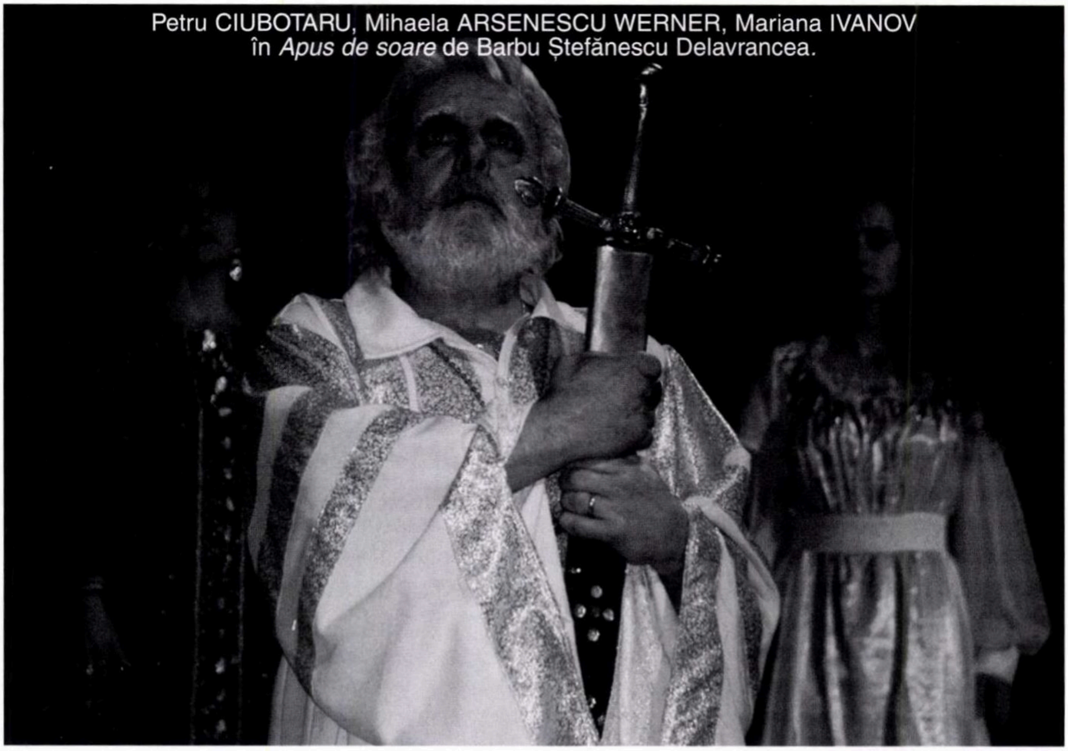
Spectacolul *Salomeea* de Oscar Wilde (premieră a teatrului-gazdă), în regia lui Alexander Hausvater, a fost primul din seria spectacolelor de teatru prezente în festival. Provocatoarea montare a sfidat tiparele convenționale, ademenind spectatorul într-un pelerinaj în lumea simbolurilor guvernată definitiv de iubire. Spectacolele *Ghetto* de J. Sobo (Chișinău), *I Can Cray* de Miri Ben Shalom (S.U.A.), *Cofetăria* (Israel), *Direct din Amsterdam: Anneee Frank*, *Astă-seară: Lola Blau* de George Kreisler (T.E.S. București, ambele) au abordat, într-un haină dramatică foarte modernă și de o mare expresivitate, teme care evocă Holocaustului și consecințele lui. *Livada de portocali* de Yosif Bar Yosef (Teatrul Municipal din Bacău), *Ultima romanță a lui Rafael* (Israel), *Contrabasul* de Suskind (Centrul Cultural Evreiesc, Chișinău), *Now You're Talking* (Marea Britanie) sau concertul de muzică *klezmer* al trupei Freigish au completat afișul festivalului, în încercarea de a echilibra avangarda și tradiția teatrală prin diversitatea autorilor, stilurilor sau generațiilor.

Festivalul „Goldfaden" reprezintă, așadar, pentru Naționalul din Iași, un eveniment semnificativ, foarte mediatizat, iar anul 2004, suntem siguri, i-a adus consacrarea.

Sala Studio „Teofil Vâlcu" a teatrului ieșean a găzduit și ea două premiere: admirabilul recital de poezie *Bolnav de noapte-i bietul arlechin,* susținut de actorii Petru Ciubotaru și Haruna Condurache – o boare de metaforă de la la suflet la suflet și, în cadrul programului *„Dramaturgi români de azi pe scena Naționalului ieșean",* spectacolul *Banii n-au miros* de Pașcu Balaci, o comedie spumoasă, „licitată" de public, cu un text original și extrem de actual. La acestea se adaugă două producții ale Universității de Arte „George Enescu" – Secția actorie: *Unchiul Vanea* de Cehov (clasa Cornelia Gheorghiu–Ovidiu Lazăr) și *De ce fierbe copilul în mămăligă?* de Aglaje Veterany, un spectacol de Dana Coșeru (clasa Sergiu Tudose – Petre Ionescu).

Nu au lipsit, în 2004, nici festivalurile la care Iașul și-a prezentat producțiile; a fost o toamnă festivalieră aglomerată, în care ne-am semnalat din plin prezența: „Festivalul Umorului" de la Vaslui și „Festivalul Teatrului de Comedie" de la Galați cu *Despre efectul dăunător al nostalgiei* după Cehov; Festivalul Internațional de Teatru de la Piatra Neamț și Festivalul de Dramaturgie Contemporană de la Brașov cu *Dansează... fetele Mundy* de Brian Friel; Festivalul de Dramaturgie Românească de la Timișoara cu *Apus de soare* de B.Șt. Delavrancea, spectacol care, prezent în turneu și la Chișinău, a cinstit Ziua Națională a României, dar și încheierea manifestărilor dedicate Anului Ștefan cel Mare și Sfânt în Republica Moldova.

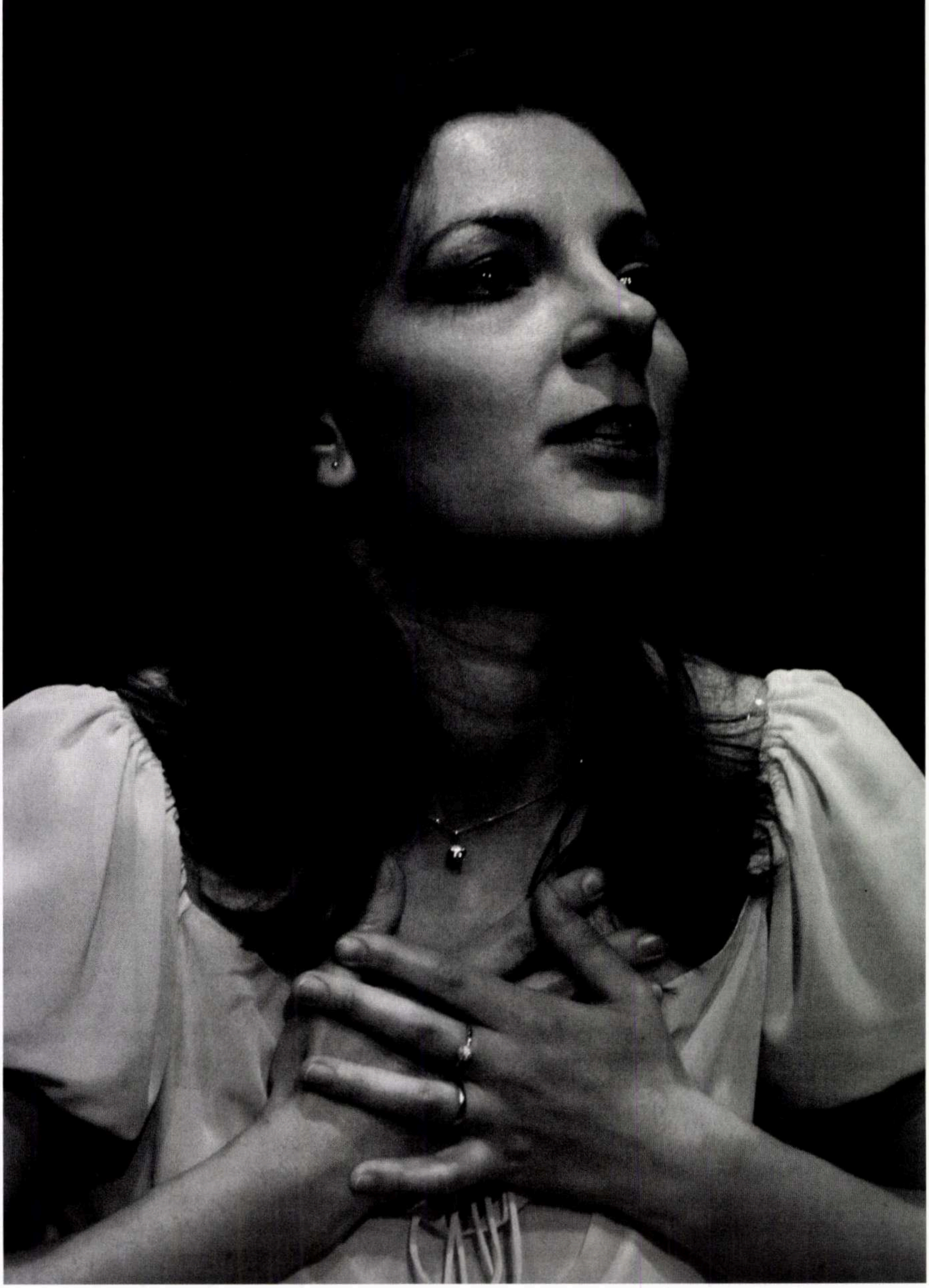
A fost un an cu o agendă concentrată, un an ticsit de evenimente, în care Naționalul ieșean s-a „călit" întru creativitatea autentică și profesionalism, căutând în desișul eclectic al acestui început buimac de mileniu inspirația care să-i rotunjească personalitatea.

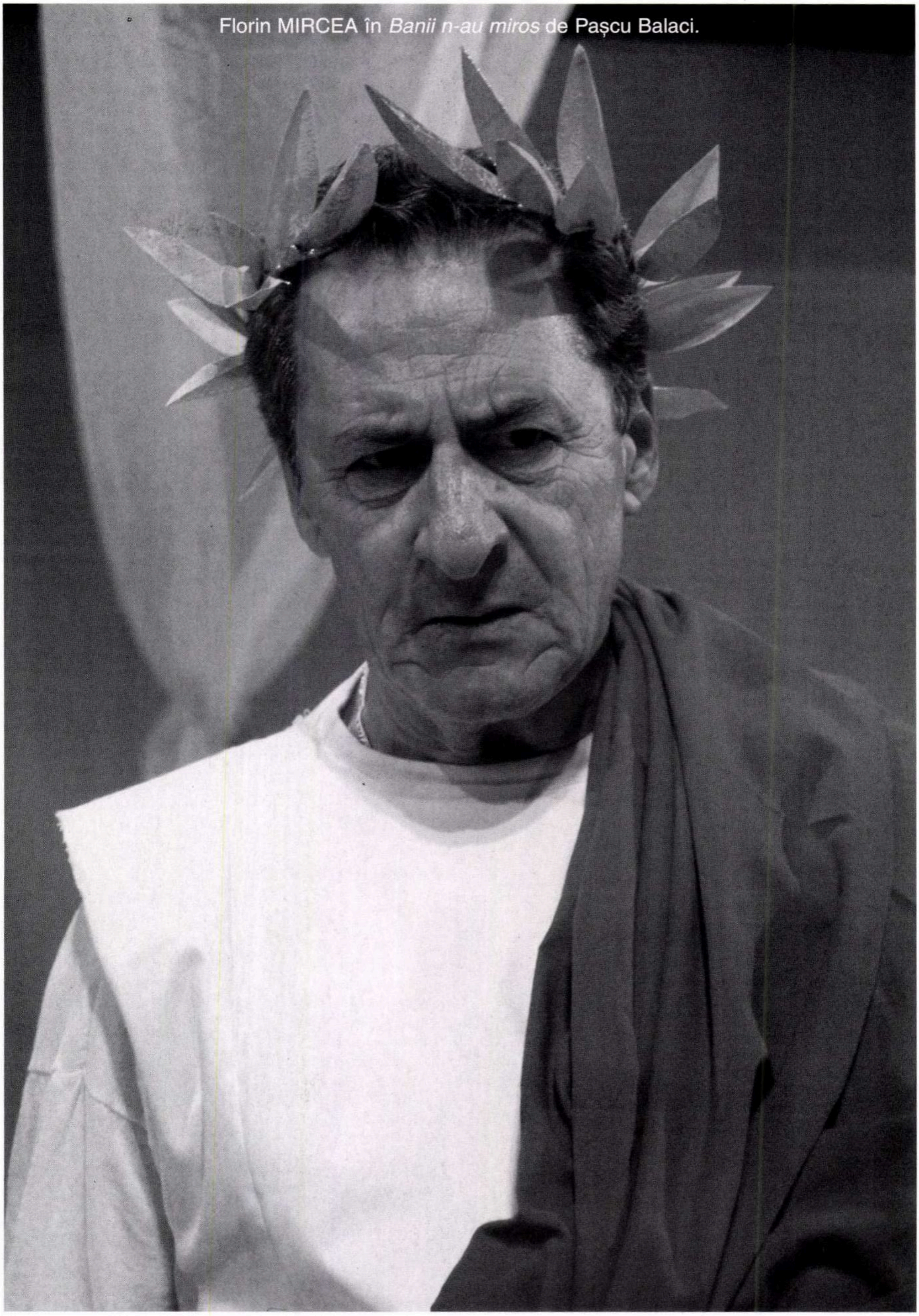


Petru CIUBOTARU, Mihaela ARSENESCU WERNER, Mariana IVANOV în *Apus de soare* de Barbu Ştefănescu Delavrancea.

Adrian PĂDURARU în *Apus de soare* de Barbu Ştefănescu Delavrancea.

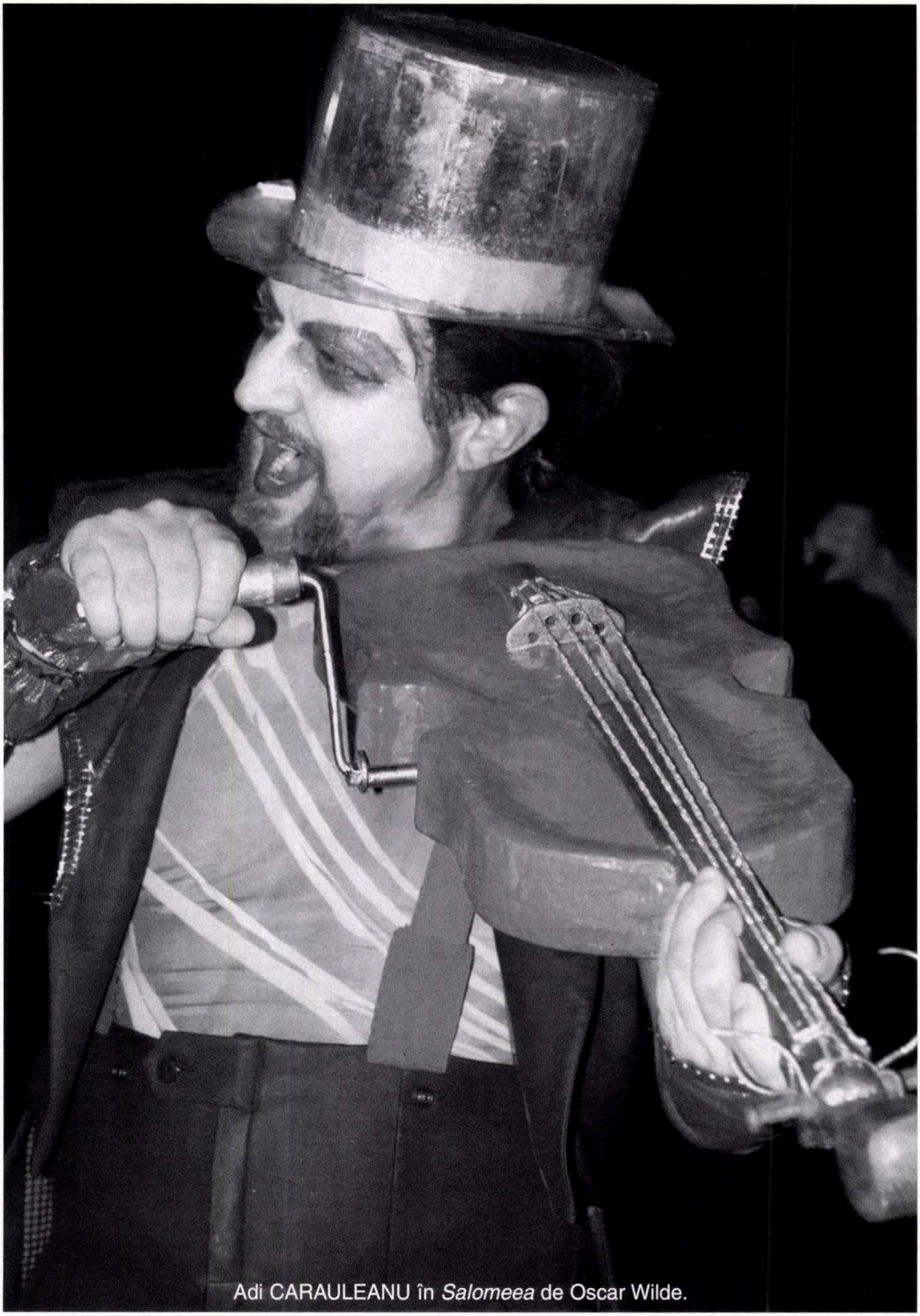
Haruna CONDURACHE în *Bolnav de noapte-i bietul arlechin* – recital de poezie.



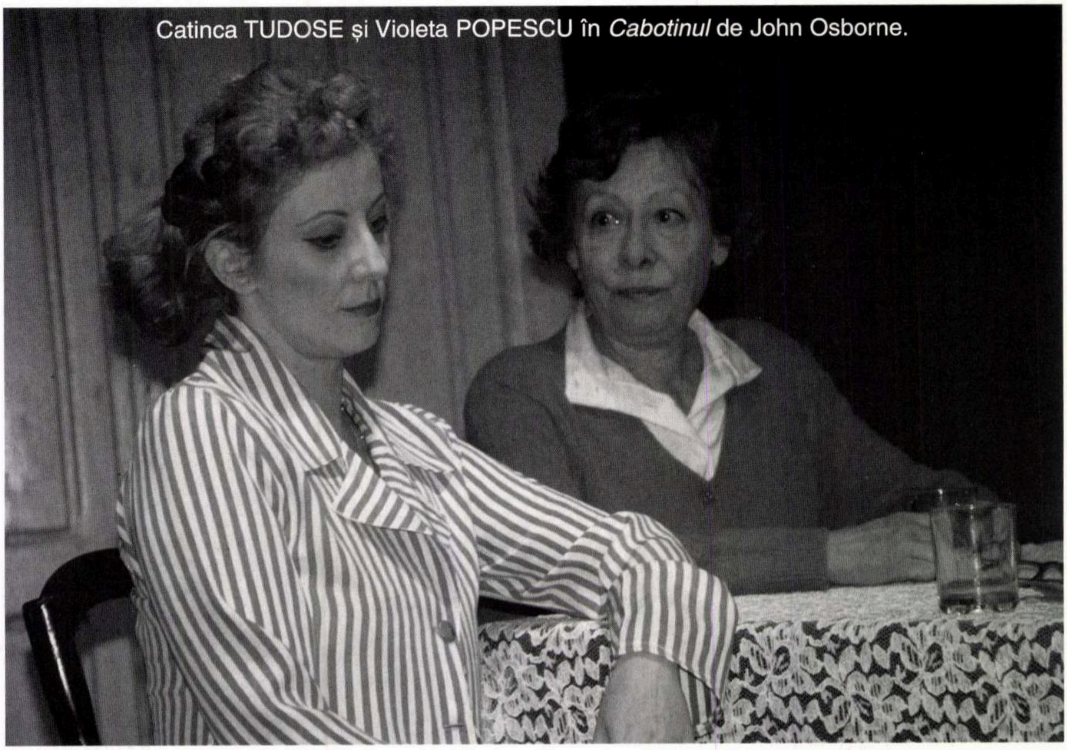


Florin MIRCEA în *Banii n-au miros* de Pașcu Balaci.

Doina DELEANU și Emil COȘERU în *Salomeea* de Oscar Wilde.



Adi CARAULEANU în *Salomeea* de Oscar Wilde.

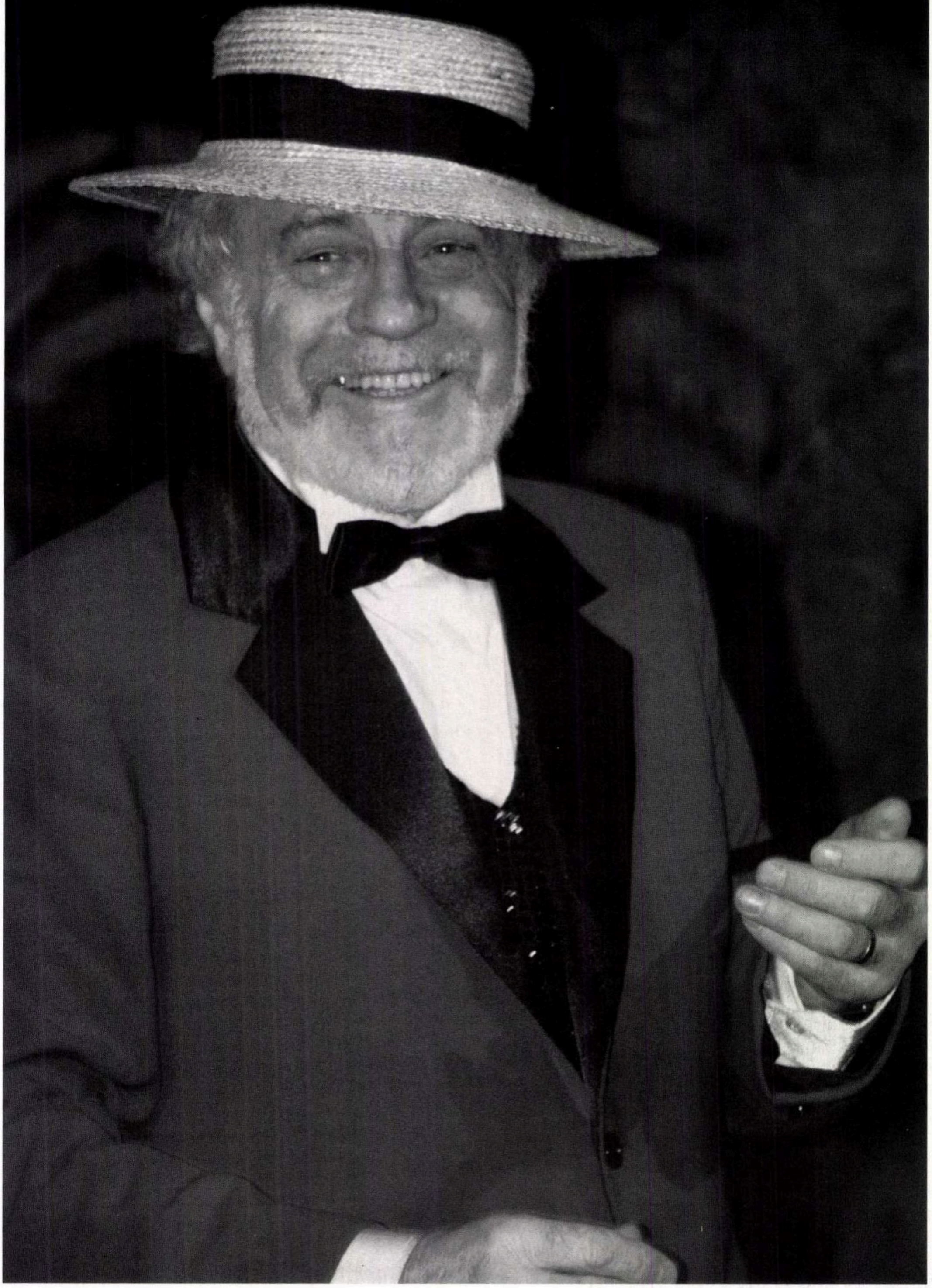


Catinca TUDOSE și Violeta POPESCU în *Cabotinul* de John Osborne.

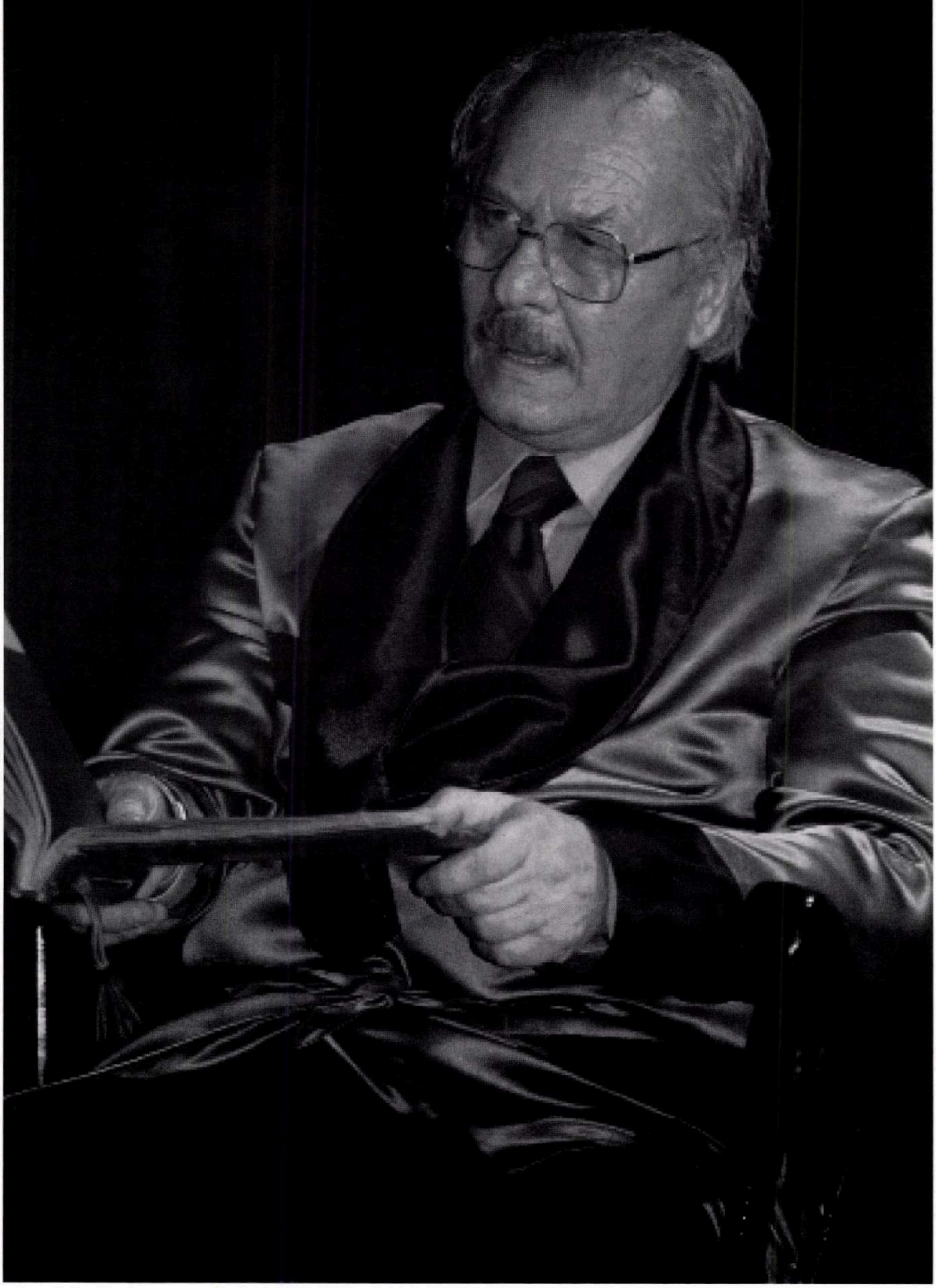
Scenă din *Banii n-au miros* de Pașcu BALACI.

Adi CARAULEANU și Irina RĂDUȚU-CODREANU în *Dansează... fetele Mundy!* de Brian Friel.

Sergiu TUDOSE în *Cabotinul* de John Osborne.



Constantin POPA în *Cabotinul* de John Osborne.



Ada GÂRȚOMAN SUHOR și Doina DELEANU în *Dansează... fetele Mundy!* de Brian Friel.

Scenă din *Viață furată* de Kostas Assimakopoulos.

Să nu vă lipsească din bibliotecă

„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“,

supliment editat de revista noastră,

din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR** (interviu de Florica Ichim)
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp
VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR**
(interviu de Florica Ichim)
***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu
GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană
de Florica Ichim
Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu
IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru

Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 400.000 lei, iar întregul set de 16 cărți poate fi procurat cu doar 1.500.000 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2005, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO76BRDE416SV00667874160, ori la telefoanele:

326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM
sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!

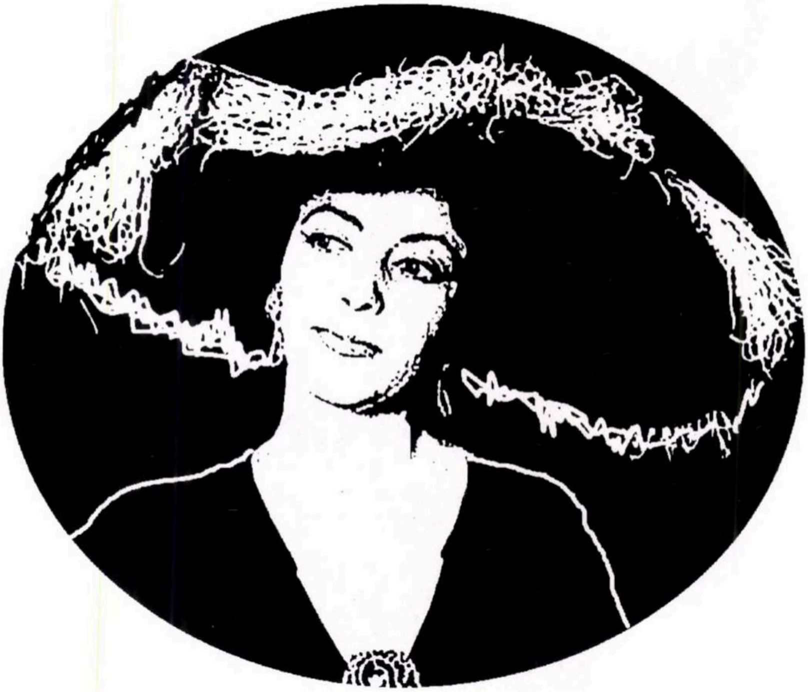
Marinela ȚEPUȘ și Andreea DUMITRU

IOSIF HERȚEA –

vrăjitor de sunete ciudate

Constantin PARASCHIVESCU

„Cu ochii deschiși“ sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU



Florica ICHIM

GEORGE CONSTANTIN

și comedia sa umană

SUMAR

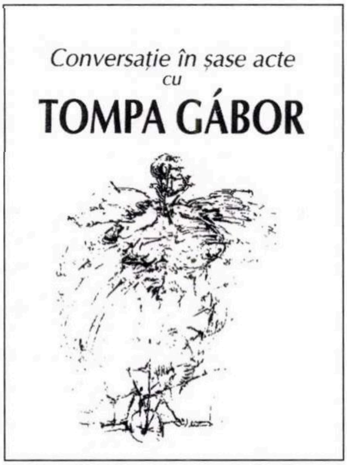
1 **Decernarea Premiului UCHIMURA**
2 **Festivaluri**
Brașov
Constantin Paraschivescu: *Dramaturgia contemporană și ecou;*
Moartea vine (și) în pași de dans de Nicolae Prelipceanu *(Dansează... fetele Mundy!* de Brian Friel – Teatrul Național Iași)*;*
După-amiaza copiilor terorizați de Nicolae Prelipceanu *(Noaptea asasinilor* de José Triana – Teatrul „Sică Alexandrescu“ Brașov.
Galați
Constantin Paraschivescu: *Comedii și comédie;*
Livada este mai presus de personaje de Ruxandra Anton *(Livada de vișini* de Cehov – Teatrul Dramatic „Fani Tardini“ Galați).
Iași
Constantin Paiu: *Un festival singular;*
Un spectacol introvertit de Alina Mang *(Salomeea* de Oscar Wilde – Teatrul Național Iași);
Petronela Grigorescu: *„Salomeea m-a fascinat și m-a tulburat“*– interviu de Oana Borș.
Pitești
Simona Burtea: *Un experiment = Un festival unic în căutarea... perfecțiunii;*
Teatrul „Alexandru Davila“ – între destin și dorință de afirmare de Marinela Țepuș *(Tigrul* de Murray Schisgal – Teatrul „Alexandru Davila“ din Pitești.
Arad
Mariana Ciolan: *Festivalul Național de Teatru Clasic, la aniversare.*

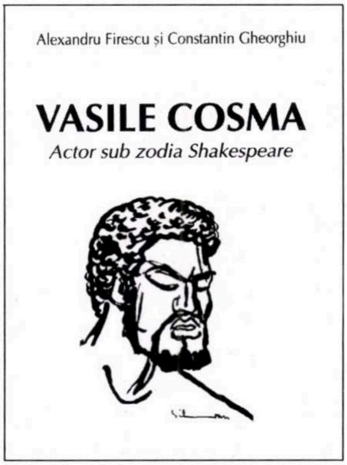
27 **Restituiri**
Ion Marin Sadoveanu
Ion Cazaban: *Ion Marin Sadoveanu și cultura receptării critice;*
Ion Marin Sadoveanu: *Cronica dramatică.*
Eugenio Barba
Eugenio Barba: *Copiii tăcerii. Gânduri la împlinirea a patruzeci de ani de existență a lui Odin Teatret,* traducere de Delia Voicu.

41 **Dosar teatral – Portugalia**
Maria Helena Serôdio: *Dramaturgia portugheză astăzi,* traducere de Irina Ionescu;
Tiago Bartolomeu Costa: *Considerații asupra relației dintre creație și producție în teatrul portughez al ultimilor ani,* traducere de Irina Ionescu;

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“

Constantin Paraschivescu
Patima pentru teatru
sau
VIRGINIA
ITTA MARCU


Conversație în șase acte
cu
TOMPA GÁBOR


Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
VASILE COSMA
Actor sub zodia Shakespeare

Eugénia Vasques: *Teatrul portughez al anilor 2000*, traducere de Andreea Dumitru;
Oana Borș: *Porto, un oraș care celebrează Crăciunul prin Teatru.*

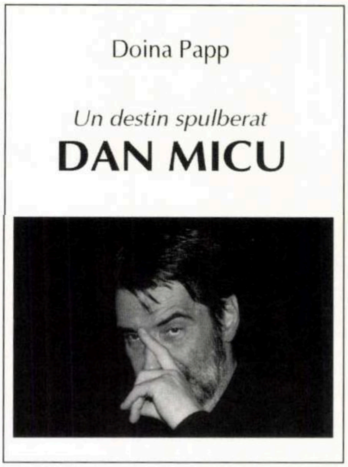
60 **Interviuri**
Alexandru Colpacci: *Cu Alexandru Colpacci despre teatru și despre viața noastră,* interviu de Elisabeta Pop;
Virginia Itta Marcu: *„Piesa este stare și gând“,* interviu de Ruxandra Anton;
Ion Sapdaru: *„Succesele sunt niște gări amăgitoare“,* interviu de Ruxandra Anton

74 **Eveniment**
Dorian – gay? de Adrian Mihalache *(Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde – Teatrul Odeon);
Dansul care cântă de Luminița Vartolomei *(Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde – Teatrul Odeon).

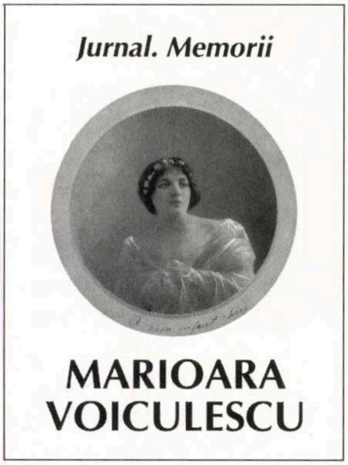
79 **Spectacole**
Un titlu ca un suspin de Ion Cazaban *(Shoah,* după *Interviuri* de Primo Levi – Teatrul de Stat Oradea)
Beligan forever! de Adrian Mihalache *(Egoistul* de Jean Anouilh – Teatrul Național București);
Alexandru Dabija cu Cehov la Ploiești de Nicolae Prelipceanu *(Trei surori* de Cehov – Teatrul „Toma Caragiu“, Ploiești);
Mama și fiul, pe scena debutului de Constantin Paraschivescu *(Tango final* de Mario Diament – Teatrul Evreiesc de Stat);
Din nou acasă de Constantin Paraschivescu *(Pelicanul* de Strindberg – Teatrul „Victor Ion Popa“ Bârlad);
De la dorință la putirință de Mircea Morariu *(Leonce și Lena* de Büchner – Teatrul „Nottara“);
Cinci–șase... pentru un teatru recompus de Antoaneta Iordache *(8.9 8.9... fierbinte după ’89,* scenariu de Ana Mărgineanu – Teatrul Foarte Mic);
În drum spre Canterbury de Antoaneta Iordache *(Povestiri din Canterbury,* după Geoffrey Chauser – Teatrul Mic);
Ce se vede la final de Antoaneta Iordache *(Trei versiuni ale vieții* de Yasmina Reza – Teatrul fără Frontiere);
„Viața ca o pradă“ de Alina Mang *(mady–baby. edu* de Gianina Cărbunariu – Teatrul Mic);
Ticăloșii lui Berkoff de Alina Mang *(One-man-show* de Steven Berkoff – British Council în parteneriat cu Teatrul Mic)
Între intenții și realizare de Adrian Palcu *(Furtuna* de Shakespeare – Teatrul de Stat Arad);

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“

MARGARETA ANDREESCU
Ursit scenei
MIHAI POPESCU



Doina Papp
Un destin spulberat
DAN MICU



Jurnal. Memorii
MARIOARA VOICULESCU

Prea mic pentru o istorie atât de mare de Adrian Palcu *(Caii la fereastră* de Matei Vișniec – Teatrul de Stat Arad);
Pledoarie pentru pacea și liniștea mondială de Mircea Morariu *(Caii la fereastră* de Matei Vișniec – Teatrul de Stat Arad);
Cool!!! de Mircea Morariu *(Norway, today* de Igor Bauersima – Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu);
Un tandem inspirat de Mariana Ciolan;
„Nora sunt eu!" de Marinela Țepuș *(Nora* de Ibsen – Teatrul „Radu Stanca" Sibiu);
Turandot – portretul și imaginea de Andreea Dumitru *(Turandot* de Carlo Gozzi – Teatrul „Tony Bulandra", Târgoviște);
Exercițiu în cheie minoră de Crenguța Manea *(Povestea bunelor intenții* de John Elsom – Teatrul Național Craiova);
„Cine are nevoie de teatru"... la Reșița? de Marinela Țepuș (Microstagiune reșițeană);
Femeia în administrarea teatrului de Maria Sârbu;
Tot Reșița de Ion Cazaban (Microstagiune reșițeană);
Non olet pecunia de Mircea Ghițulescu *(Banii n-au miros* de Pașcu Balaci – Teatrul Național Iași);
Teatrul „Elvira Godeanu" de Mircea Ghițulescu;
Mitul eternei reîntoarceri în spectacolul „Cleopatra a șaptea" de Violeta Zonte *(Cleopatra a șaptea* de Horia Gârbea – Teatrul Național Timișoara);
Visul Poemului de Radu Slobodeanu *(Un tramvai numit Popescu,* spectacol de teatru după opera poetului Cristian Popescu);
Teatru în tramvai! de Constantin Paraschivescu *(Un tramvai numit Popescu,* spectacol de teatru după opera poetului Cristian Popescu);
Înflorește teatrul „de studio" de Valeriu Banu *(Nebun de familie* de Dana Dorian – Teatrul „Anton Pann", Râmnicu Vâlcea);
Încotro mergem? de Corina Herghelegiu *(Avionul albastru și cutia de conserve,* workshop coordonat de Paul Chiribuță);
La Excelsior de Corina Herghelegiu *(Degețica* de Aurel Mitran – Teatrul Excelsior);
O promoție înzestrată de Constantin Paraschivescu (Microstagiune a Studioului „Casandra").

142 Radio
Premiere, proiecte.

145 Operă–dans
Oniricul lucid de Luminița Vartolomei *(Visul din vis,* scenariu Sergiu Anghel – Trupa Orion Balet);
Vitamine muzicale de Luminița Vartolomei *(Farmacistul,* muzica Joseph Haydn – Opera comică pentru copii);

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 1–2–3/2005
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: **FLORICA ICHIM**

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU

ISSN 1220-4676

Șnițelul vienez de Luminița Vartolomei;
Noblețea gestuală de Raluca Ianegic;
Teritorializarea visului de Raluca Ianegic *(Treceri,* coregrafia Adina Cezar – Compania Contemp).

151 **Flash**
Clipa cea repede (4) de Ion Cazaban;
Culorile și viziunile nopții de Ion Cazaban.

156 **Din lume**
Royal Court Theatre în turneu în Statele Unite de Anca Brateș-Galron;
Festival del teatro d'Europa Mediterraneo. Piccolo teatro di Milano, septembrie–decembrie 2004 de Ioana Anghel;
Festivalul de Toamnă Madrid, 13 octombrie–14 noiembrie 2004 de Ioana Anghel

162 **Cărți**
Cartea cu regizori de Dumitru Chirilă *(Cartea cu artiști* de Mircea Ghițulescu);
Les muses endormies (carte și film) de Mariana Voicu *(Muzele adormite* de Ana Simon);
Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă de Mircea Ghițulescu *(Xerxes* de Dumitru Velea);
Eul dramatizat de Constantin Paraschivescu *(La Est de West* de Mircea M. Ionescu);
Regele laureat al Academiei de Constantin Paraschivescu *(Regele scamator, Ștefan Iordache* de Ludmila Patlanjoglu);
Viața criticului în teatru de Constantin Paraschivescu (*Privitor ca la teatru* de Ion Cocora);
Despre teatru, cu dăruire de Constantin Paraschivescu *(Peisaj ieșean cu oameni de teatru și spectacole* de Sorina Bălănescu).

173 **Info UNITER**

178 **Calendar teatral**

181 **Anul teatral 2004 la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași**

Cop. I: RĂZVAN MAZILU în *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde. Regia: Dragoș Galgoțiu.

Cop. II: VIRGINIA MIREA și MIHAI CONSTANTIN în *Ubu rege* de Alfred Jarry. Regia: Tompa Gábor.

Cop. III: AURORA LEONTE în *Ce zile frumoase!* de Samuel Beckett. Regia: Tompa Gábor

Cop. IV: Scenografa CARMENCITA BROJBOIU.

Revistă editată
de
FUNDAȚIA CULTURALĂ
„CAMIL PETRESCU"
și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU
Ciprian DUICĂ

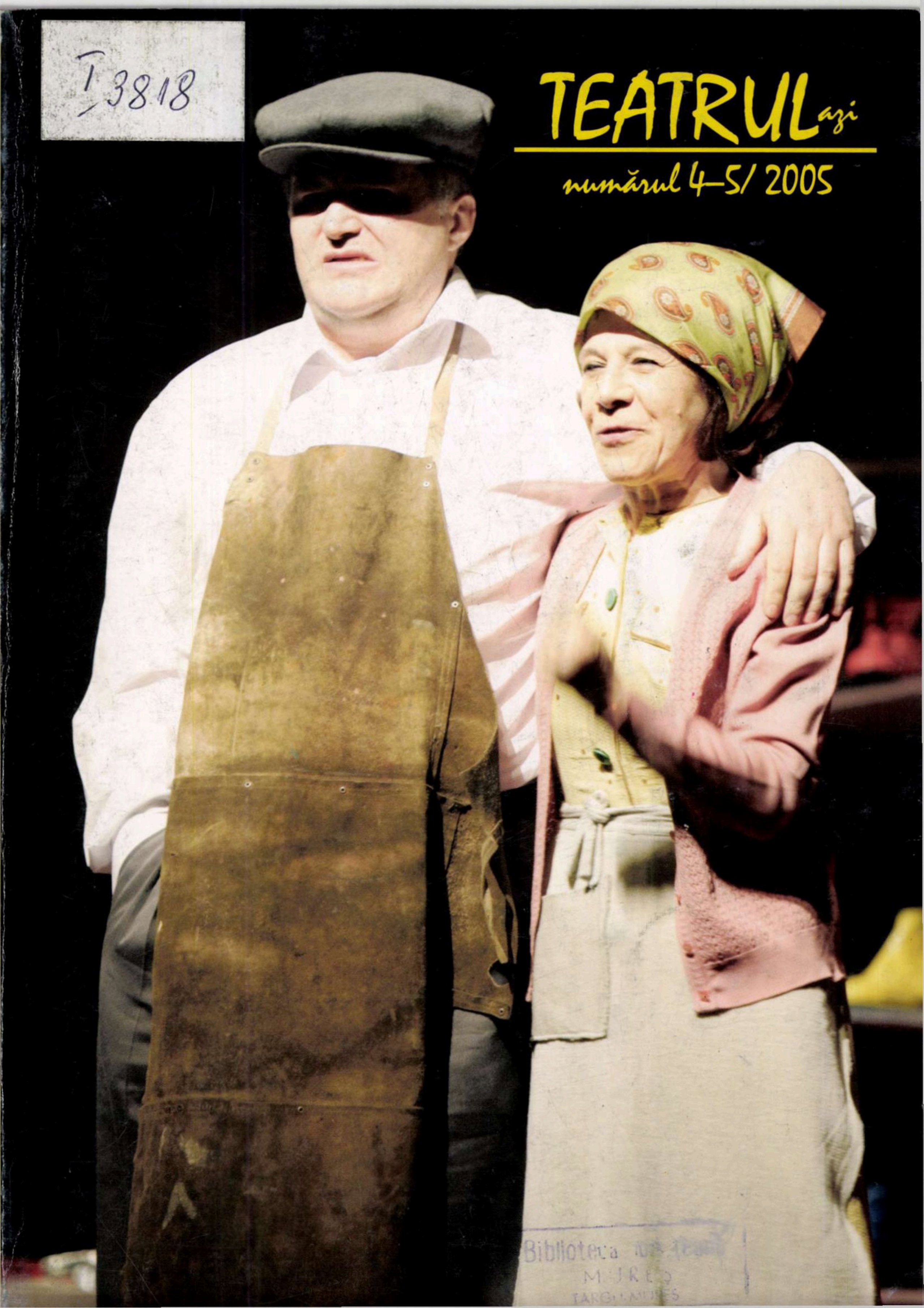
TIPAR:
VIZUAL-GRAPH

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU-MUREȘ

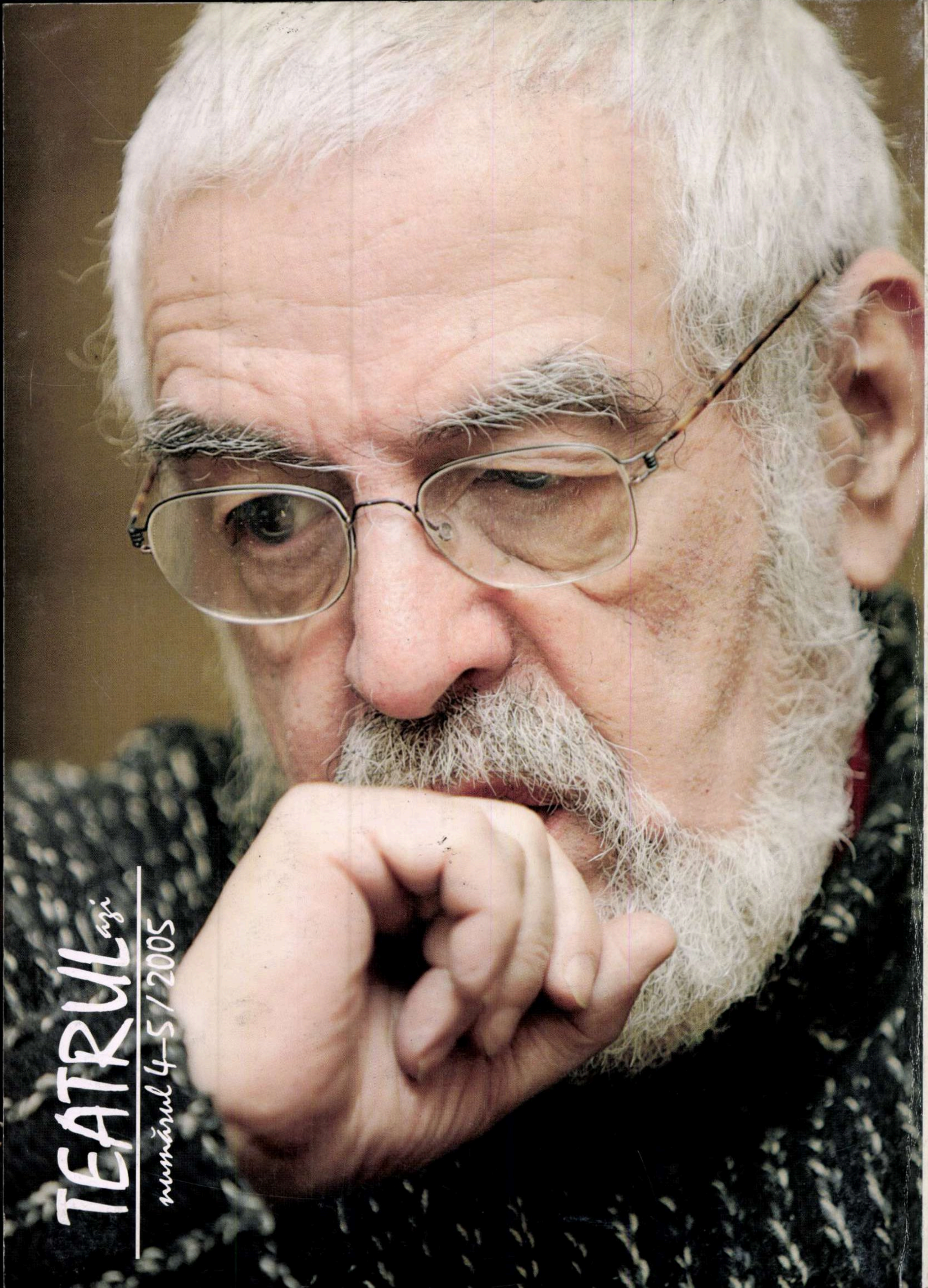
T 3818

TEATRUL azi

numărul 4-5/ 2005



Biblioteca [illegible]
MUREȘ
TÂRGU-MUREȘ



TEATRUL azi

numărul 4-5 / 2005

DOCTOR HONORIS CAUSA

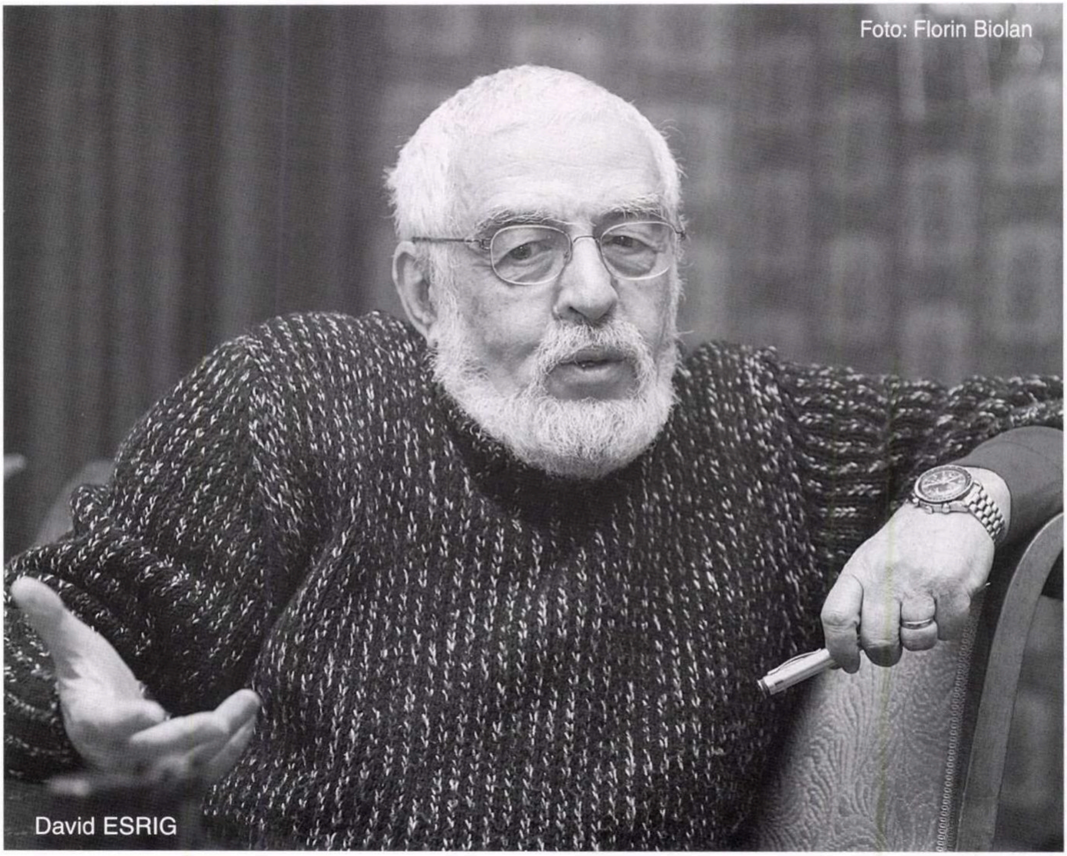


Foto: Florin Biolan

David ESRIG

La 30 ianuarie a.c., Senatul Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale“ din București a decernat titlul de *Doctor Honoris Causa* unor personalități marcante ale creației scenice și școlii de teatru românești și europene: regizorul **David Esrig** și actorul **Loránd Lohinszky**.

Prof. univ. dr. Alexa Visarion a susținut *laudatio* pentru regizorul David Esrig, relevându-i concepția fascinantă a spectacolelor și rigoarea metodei de lucru cu actorii, formată consecvent în aproape cinci decenii.

Prof. univ. dr. Laurențiu Damian a elogiat prezența cuceritoare și originalitatea actorului Loránd Lohinszky, realizatorul unor interpretări memorabile pe senă și în filme.

Ambelor *laudatio* li s-au alăturat proiecții documentare biografice.

Cu prilejul acestei festivități – care a avut loc la Studioul Casandra – domnilor prof. univ. dr. **Ion Cojar** și prof. univ. dr. **Ion Toboșaru** li s-au acordat *diplome de excelență* pentru cinci decenii de activitate pedagogică.

842.395 P
Biblioteca Județeană
MUREȘ
TARGU-MUREȘ

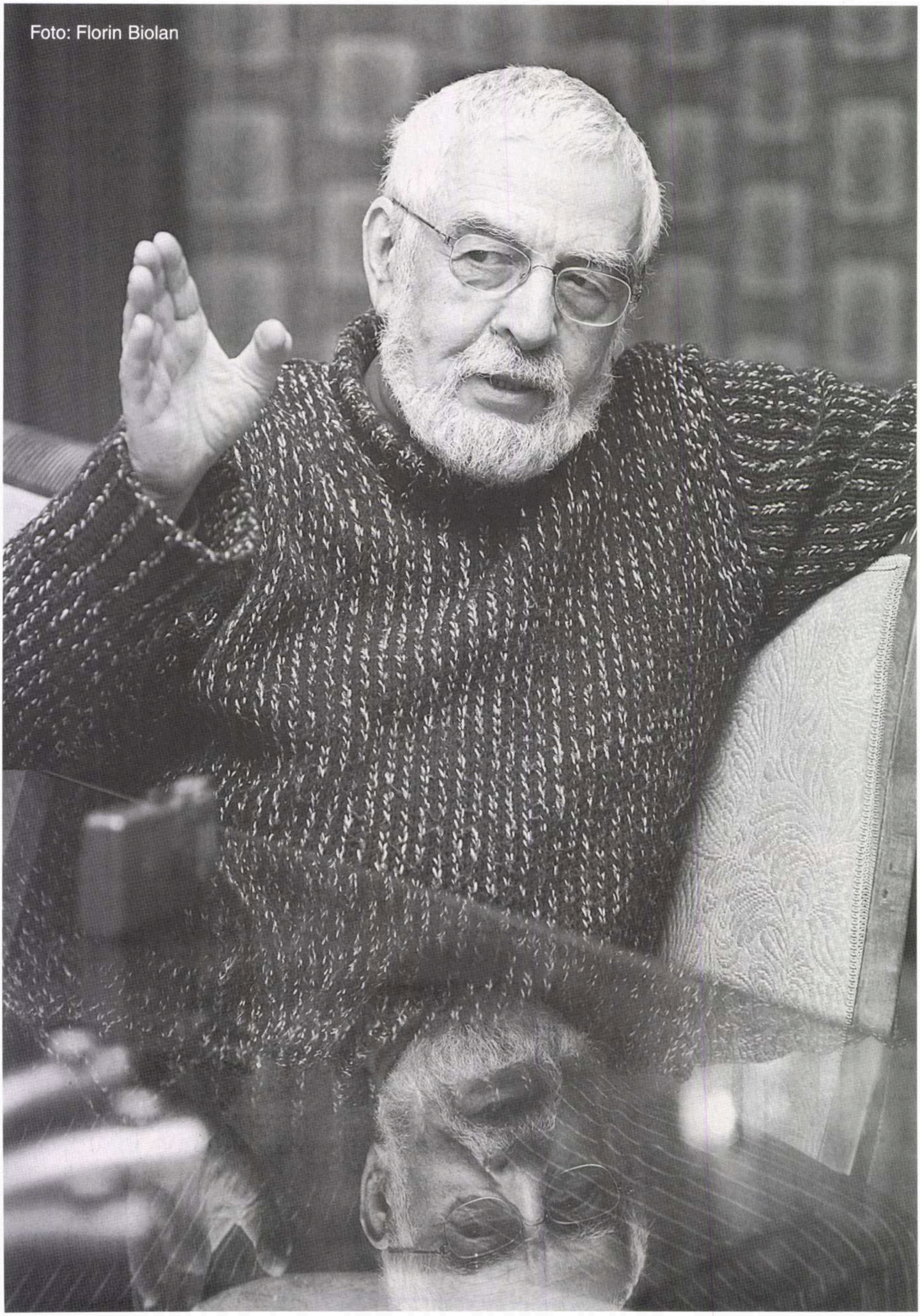


Foto: Florin Biolan

INTERVIU

David ESRIG:

„Arta noastră e o artă senzuală, a concretului..."

DAVID ESRIG s-a născut în anul 1936 la Haiffa (Israel). A debutat în teatru în 1953, cu spectacolul *Jucătorii de cărți* de Gogol, pe scena Liceului „Matei Basarab". În 1957, absolvă secția Regie teatru a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică – IATC din București, prezentând, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, *Vicleniile lui Scapin* de Molière, unul dintre spectacolele care inauguraseră Studioul Casandra. Este angajat regizor la Televiziunea Română, unde realizează o serie de portrete ale unor mari maeștri ai scenei românești: Lucia Sturdza Bulandra, Ion Manolescu, Costache Antoniu, Aura Buzescu, Jules Cazaban, Eugenia Popovici. În 1961, devine regizor la Teatrul de Comedie din București, unde pune în scenă spectacole memorabile, unele interzise de cenzura vremii: *Umbra* de Evgheni Șvarț (1963), *Troilus și Cresida* de Shakespeare (1965), *Capul de rățoi* de G. Ciprian (1966; turneu la Veneția). Începe la Teatrul de Comedie și definitivează la Teatrul „L.S. Bulandra" spectacolul de referință *Nepotul lui Rameau* de Denis Diderot (1968; prezentat în turnee la Florența și Belgrad). În 1969, devine conferențiar la Catedra de arta regiei din cadrul UNATC și, din 1971, este angajat regizor al Teatrului Național din București, unde pune în scenă *Trei gemeni venețieni* de Collalto (1973), *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett (interzis) și *Furtuna* de Shakespeare (interzis). Alte spectacole: *Mi se pare romantic* de Radu Cosașu (Teatrul de Comedie, 1961), *Procesul domnului Caragiale* de Mircea Ștefănescu (Teatrul de Comedie, 1962), *O felie de lună* de Aurel Storin (Teatrul de Stat din Bacău, 1963), *Vilegiatura* de Carlo Goldoni (Teatrul de Stat Constanța, 1969). De asemenea, montează și în străinătate, pe scene din Bonn (*Umbra* de Evgheni Șvarț), Haiffa (*O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale), Köln (*Și lumina luminează în întuneric* de L.N. Tolstoi), München (*Troilus și Cresida* de Shakespeare), Paris, Essen, Tel Aviv.

Este autorul unor filme, dintre care reprezentative sunt *De ce?* (interzis) și documentarul *Patimile României – un an după Revoluție* (1990). Semnează volumele *Tabarin* (Paris, 1980), *Commedia dell'Arte – A Picture History of Performing Arts* (Nordlingen, 1985). În 1978, i se acordă titlul de Doctor al universității din München. De-a lungul carierei, a primit numeroase distincții importante: Premiul Théâtre des Nations, 1965 – pentru *Troilus și Cresida*; Premiul Criticii franceze pentru *cel mai bun regizor străin* al stagiunii 1964–1965 (ex-aequo cu Franco Zeffirelli); Premiul Festivalului BITEF – Belgrad, 1967 (ex-aequo cu Jerzy Grotowski); Premiul pentru reînnoirea tradițiilor teatrale la BITEF – Belgrad, 1973; Premiul pentru întreaga activitate acordat de Senatul UNITER, București, 2004. A condus Centrul de Educație pentru actori profesioniști (München) și este Președinte de Onoare al festivalurilor școlilor de teatru din Europa. A înființat și conduce Academia Athanor din Burghausen. Pe 30 ianuarie 2005, Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" din București i-a acordat titlul de Doctor Honoris Causa.

Andreea DUMITRU: *Ați absolvit Institutul de Teatru în 1957. Ce profesori v-au marcat anii formării?*

David ESRIG: Îi datorez foarte mult, în primul rând, lui Yannis Veakis, un om și un pedagog minunat, pe care îl caut în continuare cu o mare asiduitate, ajutat de foștii mei colegi și prieteni din conducerea Universității. Era un profesor foarte aspru, foarte riguros, el însuși cu o mare școală de teatru în urmă. Tatăl său, Emilio Veakis, unul dintre cei mai mari actori ai Greciei, o celebritate mondială, a readus în repertoriul european, împreună cu Mounet-Sully, tragedia antică, care fusese uitată. Datorită lui, Yannis Veakis a putut să lucreze timp de patru ani, la Paris, cu Charles Dullin, unul dintre cei mai mari pedagogi ai secolului trecut, deși acesta nu primea străini în mod obișnuit. Aș fi vrut foarte mult ca Yannis Veakis să fie de față la ceremonia de aseară. Din păcate, nu am reușit să-l găsesc... În ultimul an de studenție, l-am avut profesor pe Moni Ghelerter, cu farmecul lui deosebit, totuși, mai mult o prezență pasageră. Era ocupat, punea în scenă, noi ne pregăteam spectacolele de absolvență... Ne mai dădea câteva sfaturi de bun gust... dar atât. Profesor mi-a fost, într-un fel, și George Dem. Loghin, care a avut mari merite în clădirea școlii de teatru românești. Apoi, ar trebui să vorbesc de profesorii pe care i-am avut în paralel, în generația mea. M-a interesat din capul locului arta actorului, care mi se pare unul dintre cele mai misterioase lucruri care există, și m-am străduit foarte mult să-i pătrund secretele. Eram foarte des la orele Aurei Buzescu, ale lui Ion Finteștieanu; l-am apucat și pe Timică; am stat mult de vorbă cu Nicolae Bălțățeanu. Am avut și alți profesori greu de uitat: la istoria literaturii universale, Tudor Vianu dovedea un nivel european în stăpânirea gândirii estetice; Andrei Oțetea, mai neamț decât nemții, ne-a orientat înțelegerea fenomenelor istorice; Marcel Breslașu, un om foarte cultivat, deși cunoscut mai mult ca poet inteligent și plin de umor, era un minunat profesor de istoria teatrului.

A.D.: *Cum ați ajuns la regie, dacă vă pasiona atât de mult arta actorului?*

D.E.: Să vezi cum... tot o actriță, doamna Dina Cocea, m-a dus la regie. Pusesem în scenă, împreună cu colegii mei de la Liceul „Matei Basarab“, *Jucătorii de cărți* de Gogol. Publicul se tăvălea de râs; printre interpreți era și bunul meu prieten, Cosma Brașoveanu, mai târziu actor la Teatrul Național, care, din păcate, s-a stins din viață. Am lucrat luni de zile, după ore, și am câștigat concursul național al teatrului de amatori. Președinta juriului era doamna Dina Cocea, care m-a chemat în mod special, după ce mi s-a înmânat nu știu ce diplomă pe care am pierdut-o, și mi-a spus de regie. Zice: „Eu sunt în comisie, acolo, te aștept“. Nu știam ce să fac mai departe, mă gândeam la filosofie, la arte plastice, desenam, mă pasiona și arhitectura... Dar ea a intervenit, dintr-odată, cu atâta hotărâre, încât m-am dus la regie. Așa că drumul vieții mele este foarte marcat de doamna Dina Cocea.

A.D.: *V-ați născut în București?*

D.E.: Nu, sunt născut în Israel, în Haiffa. Părinții mei părăsiseră România, tatăl meu fiind urmărit după venirea legionarilor la putere. S-a întors, într-un mod fericit pentru mine, nefericit pentru el, în '39. A fost imediat arestat și a făcut paisprezece ani: șapte sub fasciști și șapte sub comuniști. Abia în ultimii lui ani de viață am putut să fim, din nou, împreună. Mi-a lipsit mult. Era o personalitate puternică, un om hotărât, cu un drum extrem de drept, fără meandre.

A.D.: *Pentru acest interviu, v-am căutat, mai întâi, acasă la Marin Moraru, dar v-am găsit, în cele din urmă, în vizită la doamna Ligia Naum. Cine mai poate fi regăsit în cercul dumneavoastră de prieteni?*

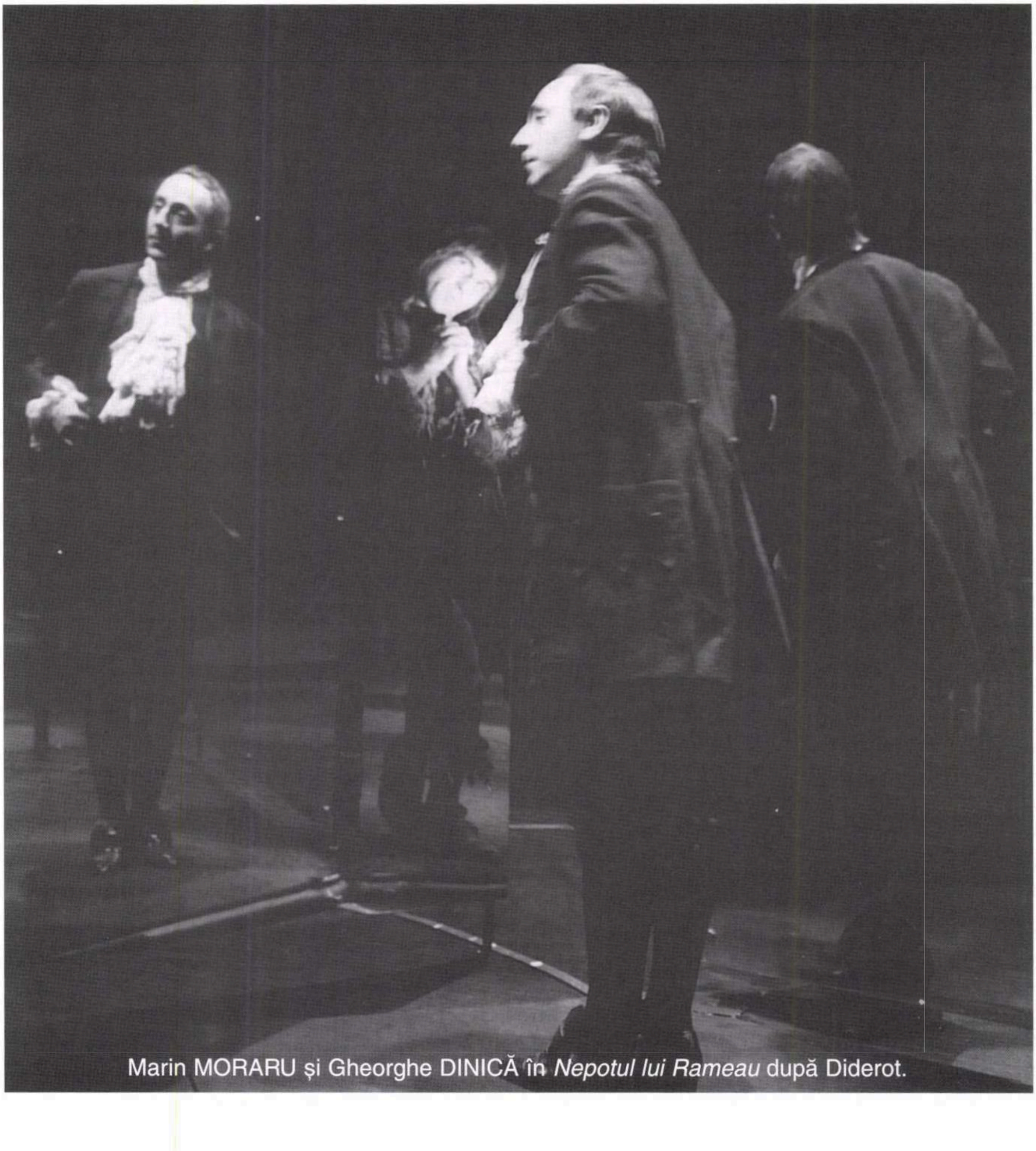
D.E.: Știi, cercul meu de prieteni e ca atunci când arunci o piatră în apă: se formează cercuri apropiate, apoi altele mai îndepărtate... Doamna Ligia Naum mi-e foarte dragă. M-a legat o prietenie extraordinară de Gellu și de soția sa, ne făceam vacanțele împreună, ani de zile am fost împreună aproape în fiecare seară, într-un dialog plin de tensiune intelectuală. Cu Gellu nici nu se putea altfel. Mă bucură foarte mult ceea ce face Ligia cu Fundația „Gellu Naum“, cu o casă memorială la Comana... E foarte important ca opera lui să-și ocupe locul meritat în cultura română și să devină un bun al multor oameni. E o poezie răscolitoare, imaginile poetului sunt profetice și aș spune că e un privilegiu când un popor are un poet de asemenea anvergură.

A.D.: *E adevărat că ați intenționat să montați* Insula*?*

D.E.: Sigur. Mai mult, am citit-o în Consiliul artistic al Teatrului de Comedie, dar toți au considerat că e o aberație... Erau acolo oameni foarte drăguți, cu mulți dintre ei aveam relații calde. N-au înțeles nimic, deși am citit-o cât se poate de bine, de multe ori chiar au râs, dar n-a ajutat la nimic. Poate că s-au temut de urmările cenzurii, nu știu... Am fost foarte trist. Le-am spus că nu fac nici un bine teatrului române luând o asemenea hotărâre...

A.D.: *Totuși, de Gellu Naum vă leagă două spectacole dintre cele mai importante din cariera dumneavoastră, două texte pe care le-a tradus remarcabil,* Nepotul lui Rameau *și* Așteptându-l pe Godot*, fiecare cu un destin aparte.*

D.E.: Gellu a mai făcut, la rugămintea mea, o traducere extraordinară după *Marat-Sade* de Peter Weiss. Din păcate, nu s-a aprobat, nici n-am putut să intru în repetiții. Acum, când stăpânesc eu însumi limba germană, pot să spun că textul lui Gellu, din punct de vedere literar, e mult mai puternic decât textul lui Peter Weiss. Gellu s-a apucat și a reluat textele lui Marat, discursurile lui, luările de poziție etice, filosofice ale Marchizului de Sade, astfel încât ne-a dat probabil cea mai puternică expresie literară a acestui text. N-o știe nimeni, însă.



Marin MORARU și Gheorghe DINICĂ în *Nepotul lui Rameau* după Diderot.

A.D.: *V-ar tenta să îl puneți în scenă acum?*

D.E.: Sigur că da, dar trebuie să vedem. Acum câțiva ani, n-aveam nici o speranță... Era o bulibășeală în teatrul românesc, o agitație...

A.D.: *O resimțeați atât de puternic chiar și de la distanță?*

D.E.: Da, pentru că mă întâlneam cu prieteni și vedeam... nu era deloc limpede încotro merg lucrurile. Se spărsese un sistem care dădea o siguranță și o lenevire, dacă vrei. Eu unul, de pildă, le sunt foarte recunoscător unor oameni care au stat la bine și la greu lângă mine, dar trebuie să-ți spun că, de asemenea, le sunt recunoscător chiulangiilor. Datorită lor am putut să fac o mulțime de lucuri: am avut la dispoziție timp, săli de repetiții. Ei alergau după ciubucuri, iar noi, împreună cu alți câțiva oameni serioși, puteam lucra.

A.D.: *Lucian Pintilie spunea undeva: „Esrig este cel mai fanatic dintre noi". Și dacă mă gândesc că ați lucrat doi ani la* Nepotul lui Rameau...

D.E.: Nu, la *Nepotul lui Rameau* am lucrat 9 luni. Doi ani am lucrat la *Furtuna*, care mi-a fost interzisă.

A.D.: *Nu s-a jucat deloc?*

D.E.: Nu...

A.D.: *Când a fost interzis spectacolul? După vizionări sau mai devreme?*

D.E.: Întâi am lucrat liniștit, pe urmă a venit Pintilie cu *Revizorul*, în care erau tot soiul de trimiteri la puterea politică. A fost un șoc, spectacolul a fost, după cum se știe, interzis, iar eu am participat – ha, ha! – la o discuție organizată de redacția revistei *Lupta de clasă*, lângă fostul Comitet Central, în care trebuia să condamnăm... Era acolo floarea și splendoarea teatrului românesc, Radu Beligan, Amza Pellea, criticul Radu Popescu, Horia Lovinescu, mai erau niște domni. A fost o greșeală din partea lor să mă invite și pe mine fiindcă le-am spus: „Nu vă place spectacolul pentru că sunt șopârle, nu? Dar de ce luați atitudine împotriva lui Artaud, care nu are nici o legătură? Da, că e violent, că nu știu ce și cum. Dar comuniștii au luat puterea fără violență? Atunci de ce să fim ipocriți, de ce să nu spunem lucrurilor pe nume?"

A.D.: *Le cereați prea mult....*

D.E.: A fost o bombă, și pe urmă, primul care a trecut de partea mea a fost Amza Pellea, ceea ce m-a bucurat, pentru că nu știam exact care era poziția lui. El a spus: „Esrig are dreptate. De ce nu vorbim pe șleau? Ne chemați aici să jucăm un joc ca să se cheme că... Ați interzis spectacolul pentru că există niște instituții care au aceste drepturi. Dar e just? Ce să mai comentăm noi? A fost o hotărâre..."

A.D.: *Și cu* Furtuna *cum s-a întâmplat?*

D.E.: Imediat după aceea, am fost chemat la Ministerul Culturii, la tovarășul Ion Brad: trebuia verificată traducerea. Într-adevăr, lucrasem luni de zile la această traducere împreună cu Florian Nicolau, un minunat partener, pe atunci secretarul literar al Naționalului. „Bine, și cum vreți să faceți", l-am întrebat. „Știi dumneata engleza și, în special, engleza veche, elisabetană?" „Nu, nu, zice, adun o comisie". Și a adunat o comisie. Trebuia să ne ducem de două ori pe săptămână, citeam niște scene, discutam, ei puneau întrebări. La urmă, au constatat că textul era incendiar, dar nici nu era nevoie să-l transformăm, el era așa, situația din țară era incendiară, o dictatură absurdă. Nicolau stătea lângă mine cu dicționarul și spunea: „Stai, domnule, dar asta înseamnă cutare". „Da, da, ziceau, așa e". Ei, așa e, așa e – nu s-a constatat nici o deformare partizană. Și-atunci au început să vină la repetiții: „Da, să vedem însă cum îl faci". Am făcut niște repetiții cu o comisie de zece–douăsprezece persoane. Chinul ăsta a durat mult, așa că am cerut o audiență la Dumitru Popescu. Pe urmă, s-a ținut o ședință la Teatrul Național, în care eu am fost acuzat că, în timp ce la o piesă politică importantă pentru vederile de atunci, *Un fluture pe lampă* al lui Everac, nu veneau decât o treime dintre actorii distribuiți, la mine, deși nu aveam încă aprobarea, erau toți la repetiții. Le-am spus: „Bine, îmi recunosc vina, dar ce vreți să faceți? Să perpetuați faptul că numai o treime vin la repetiții și să pedepsiți când sunt toți? E rău. Păi de ce sunt toți? Ce, ei primesc leafă ca să fie muncitori sau ca să fie niște chiulangii?“

A.D.: *Cine făcea parte din distribuția dumneavoastră?*

D.E.: O, minunată distribuție: Dinică era *Prospero*, Marin Moraru – *Caliban*, George Constantin era *Gonzalo*, Iura Darie – regele *Alonso*, iar Ovidiu Iuliu Moldovan – fratele lui, *Sebastian*. Silvia Popovici era *Miranda*, Victor Schumacher avea un rol mai mic, *Ferdinand*, iar Florin Piersic era *Stephano*...

A.D.: *Înainte de a vă apuca de* Furtuna*, ați mai montat în Germania, nu?*

D.E.: Am montat tot timpul în Germania.

A.D.: *Vi s-a permis acest lucru?*

D.E.: Am făcut un turneu cu *Troilus și Cresida* în Germania Federală. Ne-am oprit, mai întîi, în Est, la Festivalul Național al RDG-ului, un festival important, pentru că acolo se făcea un teatru mai bun decât în RFG. Am ajuns, în fine, la Bonn. Turneul a fost și un mare eveniment politic în condițiile în care Germania de Vest fusese izolată de blocul de Est, iar România începuse atunci să ia, ca să zic așa, un drum mai independent. Am fost înconjurați de toată presa, am avut mare succes. Și m-au invitat la Bonn, unde am montat *Umbra* de Evgheni Șvarț, și pe urmă la Köln, la München. Veneam de fiecare dată înapoi și tratam punerile în scenă în străinătate după ce vedeam când puteam să scot premierele aici. Erau

Mircea ALBULESCU, Dem RĂDULESCU și Marin MORARU în *Troilus și Cresida* de Shakespeare.

mai importante. Spectacolele de-acolo erau interesante ca experiență, dar nivelul actorilor era mai ridicat în echipa mea.

A.D.: *Dar cu* Godot *ce s-a întâmplat? De ce nu l-ați putut termina?*

D.E.: S-a interzis. Mai întâi, mi s-au interzis *Furtuna*, filmul *De ce?*, apoi eu am părăsit țara și, nu știu datorită cărui fapt, a venit, totuși, aprobarea pentru ...*Godot*. Spectacolul n-a fost, însă, semnat de mine, ci de Grigore Gonța care repetase cu mine, îmi fusese și asistent de regie. O chestie cam ciudată.

A.D.: *V-a deranjat acest lucru? Sau l-ați înțeles?*

D.E.: Nu. Ce era de înțeles? Nu se poate înțelege trucarea unui adevăr. Există o lege a drepturilor de autor, asemenea lucruri nu trebuie acceptate nicăieri și nicicând, pentru că în felul acesta justificăm etica proprie dictaturilor.

A.D.: *Ce v-a determinat, totuși, să părăsiți definitiv țara?*

D.E.: Uite cum s-a întâmplat. Am fost invitat de Jack Lang să fac un spectacol la Teatrul Național Chaillot. Între timp, deși Dumitru Popescu îmi dăduse aprobarea pentru *Furtuna*, spectacolul a fost ucis în teatru, într-o ședință de partid. Eu n-am fost membru de partid. Nu e adevărat că trebuia să fii. Această discuție, dacă trebuia sau nu să fii membru de partid, a avut loc deja și în Germania: unii susțineau că trebuia, dar s-a dovedit că foarte mulți oameni foarte cunoscuți n-au fost. Sigur că s-au făcut presiuni și asupra mea, dar, într-un mod civilizat, fără să deschid nu știu ce lupte de gherilă, am spus: „Dacă vă supăr cu ceva, luați măsurile de rigoare". Au încercat de două–trei ori discuții la CC. Nici nu pot să spun c-am avut de suferit după asta. Când mi-am dat demisia din Teatrul Național, am avut sentimentul că era, așa, o anumită ușurare, pentru că eram un personaj tot timpul în atenția cenzurii. Mă aflam la Paris când m-a chemat Constantin Măciucă, pe atunci directorul Direcției Teatrelor (după Revoluție, a fost din nou director adjunct al lui Andrei Șerban la Național; n-am înțeles de ce). M-a chemat sub pretextul că-mi dă direcția sălii a doua a Naționalului. Am venit. Soția și fiica mea erau deja în Paris, le-am lăsat acolo. Cum am sosit, mi s-a luat pașaportul. Mi s-a spus că domnul Măciucă e în concediu, unde – nu se știa. Fusese o capcană. Era acolo ministru adjunct un om foarte drăguț, domnul Jinga, căruia îi port un gând foarte bun pentru că a fost, într-adevăr, foarte corect. M-a întrebat: „Au venit și soția și fiica?" Zic: „Nu." „Păi de ce?" „Păi, le-ar mai fi dat drumul?" A început să râdă: „Din păcate, ai dreptate".

A.D.: *V-ați considerat în exil?*

D.E.: Planeta asta e prea mică ca să te poți considera exilat în orice situație. Mă aflam, totuși, în același circuit de valori cultural-europene, am lucrat în tot acest timp în Germania, cu mulți prieteni. Marin Moraru a jucat *Patrocle* din *Troilus și Cresida* (1972), la Teatrul Național al Bavariei; Ligia a venit și ea atunci la München; cu Dinică și cu Moraru am făcut o Commedia dell'Arte (1988); cu cel din urmă am făcut, mai târziu, *Golem* (1992–1994); Gellu Naum, Mircea Șeptilici și Dumitru Furdui m-au vizitat și ei la Berna ori la München. Legăturile s-au diluat puțin, s-au rărit contactele, dar n-au încetat. Și pe urmă, am avut câțiva prieteni foarte buni în Germania, oameni într-adevăr foarte interesanți. Sigur că mi-a lipsit ambientul din țară, sigur că locul în care mă recunosc e aici. Cei treizeci și unu de ani petrecuți în Germania mi-au permis să duc mai departe metoda pe care am început-o aici, care a stat la baza spectacolelor mele din țară. Ea s-a consolidat din pricină că acolo nu mai aveam nouă luni de repetiție la dispoziția mea, ci numai cinci săptămâni pentru *Hamlet*, adică pentru patru ore și jumătate de spectacol. A trebuit să optimizez o sumă întreagă de lucruri. Acum încerc să găsesc o

Grigore GONȚA și Florin SCĂRLĂTESCU în *Troilus și Cresida* de Shakespeare.

modalitate de a fixa această metodă, care e deja foarte dezvoltată, și de a o duce până la capăt.

A.D.: *Cum ați defini metoda aceasta? Cum ați ajuns la ea?*

D.E.: E vorba de un principiu simplu, dar totuși complex și, de aceea, foarte complicat de explicat. În fond, el a fost afirmat chiar înainte de primul război mondial și imediat după, în cercurile de avangardă, de către regizorii care au început să inoveze în teatrul european și să-l scoată din praful secolului al XIX-lea. M-am întrebat: care este elementul pe care clădim noi, din ce se compune imaginea artistică a artei dramatice? În muzică e sunetul, în pictură e culoarea, în desen e linia. La noi ce e? Care e cărămida cu care clădim? Sunt acțiunile umane, tot ceea ce întreprinde un om în viață, urmând dorințele, necesitățile, fantasmele lui. Dintre toate aspectele umane, acțiunea umană e atât de puțin studiată, încât te sperii de complexitatea temei. Am găsit și niște temeiuri științifice în psihologie, în sociologie, niște elemente de reper, dar studii foarte serioase nu, deși le-am căutat. Mi-am dat seama că nu se poate juca un text, vorbele nu se pot juca, ci doar intenții, acțiuni. Am încercat atunci să văd cum se poate citi acțiunea în text. Acțiunea asta e așa, ca un sos care curge de la A la Z, sau are o structură? Am început să caut, apoi, elementele structurii și am găsit o structură orizontală și o alta pe verticală. Am găsit izvoarele conflictului, care e atât de important pe scenă. Conflictul poate să fie ori foarte spectaculos, ori subcutaneu. Dar e nevoie de conflict și de tensiune. Dacă nu e tensiune, totul e dezlânat și mă întreb de ce pierd timpul cu domnii de pe scenă. Dar nu numai tensiunea, ci și credibilitatea e un element fundamental al artei dramatice. Tema noastră nu e adevărul, pentru că nu-l știm și avem modestia să știm că nu-l știm. Credibilitatea e cu totul altceva. Noi punem în scenă oameni posibili, întâmplări posibile, lumi posibile. Ne aflăm, cu alte cuvinte, în zona cea mai interesantă: a posibilului. Ceea ce ne permite să înțelegem mult mai bine realul sau ceea ce poate să devină real. Uite, dacă privești arta suprarealistă, e cutremurător, tot Auschwitz-ul și Hiroshima sunt acolo, pre-văzute. Au simțit că vine un val de brutalitate, de neomenie, de măcel sistematic și fără nici un soi de respect pentru specia umană. Așa încât eu cred că teatrul are un rost profund, chiar dacă nu pare. Jocul cu posibilul poate să devină foarte serios..

A.D.: *În Germania ați înființat și o școală de teatru. De ce ați numit-o „Athanor"?*

D.E.: Cred că asta înseamnă, de fapt, teatrul: un laborator precum acel *athanor* în care alchimiștii încercau să reproducă ceea ce se întâmplă în adâncurile pământului. C.G. Jung, care a studiat vreo cincisprezece ani, în secret, tratatele lor, are un volum senzațional, cutremurător, *Axiologie și alchimie*, în care constată că Marea Operă a alchimiștilor este perfect identică cu opera de regăsire de sine pe care fiecare om o duce la capăt mai mult sau mai puțin dramatic. Iată, se împlinesc zece ani de la crearea Academiei Athanor și încet, încet, primii absolvenți încep să se impună, în unele teatre se vorbește despre faptul că ei au învățat o anumită metodă de abordare și de clădire a rolului.

A.D.: *Din metoda dumneavoastră nu sunt excluse, însă, pregătirea fizică, antrenamentul corporal.*

D.E.: Asta nu are legătură cu metoda mea, așa ar trebuie să se întâmple în orice teatru. Exercițiile reprezintă un mod de a aduce instrumentul nostru material, corpul, mușchii, simțul ritmului, vocea, vorbirea, la un nivel performant. Degeaba sunt foarte talentat, dacă instrumentul meu nu mă ascultă, dacă n-are nici un ritm, iar gestica nu povestește nimic. La Athanor practicăm, cu un minunat profesor rus, biomecanica lui Meyerhold.

A.D.: *Care se dovedește, iată, de cea mai strictă actualitate.*

D.E.: Pe bună dreptate. E un sistem de antrenare foarte puternic. O altă direcție urmărită este cea a lui Étienne Decroux, marele fondator al pantomimei moderne, cunoscător al expresivității corpului. Lucrăm cu Yves Marc, cel mai important continuator al său, și de asemenea, cu un fost elev al lui Jacques Lecoq. Studiile acestea au finalitate în spectacolele pe care le prezentăm în propriul nostru teatru, care are 120–150 de locuri. Facem și teatru și film, facem și regie și actorie.

A.D.: *Interesul dumneavoastră pentru pedagogie a fost evident și în România, unde ați susținut, în ultimii ani, ateliere pentru tineri actori. La Târgoviște, la Iași...*

D.E.: E adevărat, însă am, încă, mari îndoieli legate de această zonă. Există, astăzi, o întreagă industrie de work-shop-uri, susținută de oameni care au făcut niște experiențe, pe care le vând unor artiști tineri sau mai puțin tineri ce speră că așa vor ajunge mai aproape de ceea ce își doresc să poată face. Din păcate, jocul ăsta cu dorințele unui artist de a merge mai departe e uneori lipsit de răspuns. Se exploatează, astfel, unul dintre cele mai frumoase aspecte ale moralei artei, și anume că niciodată nu poți fi complet mulțumit de tine, că întotdeauna vrei mai bine, mai mult. În cazul work-shop-urilor, timpul acordat e prea scurt, însă. Sigur că pe teme speciale se poate ajunge la o dezvoltare, dar e nevoie de cel puțin patru săptămâni. Nu e vorba numai de a explica, de a deschide mental disponibilitatea și înțelegerea pentru un aspect până atunci ignorat al artei actorului sau a regizorului. Dacă rămânem doar la o imagine mentală, la o reprezentare de idei, nu rezolvăm nimic. Marea problemă este că trebuie exersat în continuare. Arta noastră e o artă senzuală, a concretului...

A.D.: *Ați condus o vreme și un centru de perfecționare a actorilor profesioniști. E nevoie de așa ceva?*

D.E.: Acest centru a fost, pentru mine, o etapă importantă în înțelegerea actorului german. Am lucrat acolo și cu actori foarte buni. Veneau ca la doctor și îmi spuneau: „Uite, asta nu-mi reușește". Încercau să se „amelioreze", să depășească punctele în care aveau senzația că stă eșecul lor. Discutam nopți întregi cu actori foarte talentați și renumiți și le explicam că au o bază slabă de intrare, că nu știu unde sunt „manetele". Un actor minunat, care l-a iubit foarte tare pe Marin Moraru, îmi zicea: „Lui îi spui o frază în românește și el schimbă un kilometru, pe când mie îmi vorbești o jumătate de oră și nu schimb decât un milimetru". Nu trebuiau decât să aibă încredere. Peste 90 la sută dintre cei care au făcut acest curs au regăsit imediat posturi. Era considerat cursul de perfecționare cu cele mai bune rezultate din Bavaria, din toate domeniile. După o vreme, mi-am dat seama că cele opt luni nu sunt de ajuns, chiar dacă făceam exerciții importante și lucram cu ei toată ziua. Trebuia să pornesc de la zero. Atunci m-am hotărât să creez Academia Athanor (în Germania, învățământul de teatru fiind profesional, nu universitar), prima *Fachakademie* privată din istoria Bavariei, care beneficiază și de o subvenție importantă din partea statului.

A.D.: *Cum vedeți teatrul german la ora actuală? De aici, el pare un model viabil, o mișcare care funcționează bine, cu subvenții importante...*

D.E.: Da, dar care se reduc. E un sistem interesant și important, în primul rând, pentru că dă de lucru, deci o *anumită* siguranță, atâtor oameni, dar nivelul artistic la care se ajunge acolo e, cu câteva excepții, mediocru. Mi-am făcut foarte mulți dușmani spunând că teatrul german suferă pentru că are prea mulți bani. Nu e lipsit de interes când teatrele au probleme financiare. La sfârșitul anilor '70, începutul anilor '80, ca director general la Essen, aveam un buget de 38 de milioane de mărci și peste 600 de angajați, dintre care 200 de tehnicieni, 47 de contabili. Fără noimă. Le-am spus că, din toate sumele astea, eu pot să folosesc cel mult 5 la sută pentru producția artistică. În aceste condiții, teatrele nu au decât intrigi și lupte interne, care nu-l interesează în nici un fel pe spectator. El vrea să vadă teatru bun. Sunt și multe aspecte pozitive în teatrul german, dar mi se pare, totuși, un sistem vechi, care n-o să reziste multă vreme. Banii mulți nu fac artă mare. Risipa lenevește, omoară fantezia, încordarea...

A.D.: *Actori precum Gheorghe Dinică și Marin Moraru vorbesc încă despre această încordare, despre efortul extraordinar pe care îl presupunea lucrul cu dumneavoastră...*

D.E.: Ne supuneam cu toții acestui efort.

A.D.: *Discutați zile și nopți despre spectacole... Era o stare febrilă.*

Sigur, cine vrea să trăiască ca un funcționar de poștă, nu are decât. Intenția noastră a fost alta. Noi ne-am întâlnit pe un alt teren. Așa m-am găsit cu Gellu Naum. Ieri, la Casandra, mi-am revăzut colegii, ne-am adus aminte de acele vremuri, am fost tușat... Nu privesc, însă, prea des în urmă, gândul, privirea mea merg mai departe.

A.D.: *Mi se pare interesant cum ați ajuns, cu aceiași actori, de la Commedia dell'Arte, care v-a preocupat dintotdeauna, la eseul filosofic* Nepotul lui Rameau. *E adevărat, și acolo dezvoltați momente de pantomimă.*

D.E.: Să-ți spun un secret pe care-l știu puțini. Commedia dell'Arte, ca și filmul burlesc (Chaplin, Harry Langdon, dar mai ales Buster Keaton), e foarte filosofică, chiar mult mai filosofică decât teatrul realist, pentru că esențializează comportamente și situații umane. Între adâncimea filosofică a *Nepotului lui Rameau* și adâncimea filosofică nevăzută a Commediei dell'Arte, distanța este mult mai mică decât se crede.

A.D.: *Ați folosit termenul de „esențializare". În anii în care se discuta despre reteatralizare (erați student la regie), ați afirmat că o preferați „stilizării".*

D.E.: Stilizarea înseamnă mai mult o caligrafie. Or, caligrafia este o estetică foarte ieftină.

A.D.: *E calofilie.*

D.E.: Exact. Stilizarea devenea deseori un soi de exercițiu caligrafic. Esențializarea mi se pare un termen mai potrivit, ea deschide un câmp de semnificații mult mai profund și mai puternic.

A.D.: *Oglinzile folosite în* Nepotul lui Rameau *erau, în fond, tot o soluție de esențializare. De unde v-a venit această idee? Oglinzile nu se prea foloseau în teatru. Există și o superstiție legată de prezența lor pe scenă ...*

D.E.: Nu o superstiție. La orice curs de scenografie, nu numai în România, ci și în Germania – am verificat –, este descurajată folosirea lor. Oglinzile reflectă proiectoarele, îi orbesc pe spectatori. Or, eu am avut nu una, ci opt oglinzi uriașe, care se și mișcau. Sigur că a fost complicat, dar am fost foarte încăpățânați. Două lucruri am realizat prin această soluție: cele două personaje de pe scenă deveneau, în anumite momente, o mulțime întreagă. Existau și niște manechine, îmbrăcate la fel cu actorii, încât nu se mai știa dacă sunt manechine sau dacă sunt cei doi. Dădeam, astfel, sugestia clară a faptului că, într-un anume sens, ei reprezentau omenirea. Se mai întâmpla un lucru interesant. Dialogul lor era unul imposibil, pentru că fiecare avea lumea lui și nu se vedea, de fapt, decât pe sine. Știi, dacă te uiți pe fereastră, vezi lumea, dacă te uiți în oglindă, te vezi pe tine. E o deosebire de optică destul de importantă. Și, în acest dialog filosofic, fiecare personaj rămânea în lumea lui. Textul se termină cu replica lui Rameau: *„Nu-i așa că sunt mereu același?" „Din păcate, da"*, îi răspunde Diderot. *„Ei, uite, să-ți spun un lucru: să-mi dea Dumnezeu încă douăzeci de ani de acum înainte să rămân același, nu m-aș supăra. Bună seara"*, și o întinde. Asta e, cei doi rămân aceiași. Suntem prizonierii propriei noastre imagini despre lume și ieșim greu din ea.

A.D.: *Dincolo de această idee care esențializa, într-un fel, chiar teoriile despre teatru ale lui Diderot, realizarea ei tehnică pare și astăzi de domeniul fantasticului... Pentru actori trebuie să fi fost un joc diavolesc. Nu?*

D.E.: La început, am montat oglinzile într-un depozit cam rece și prăfos de lângă scenă. Primele două săptămâni de lucru au fost cumplite. Actorii erau derutați până au înțeles că, de fapt, se formase un cu totul alt spațiu. Dimensiunile erau cu totul altele pentru că fiecare oglindire aduna distanța între oglindirea *A* și oglindirea *B,* oglindirea *A* însă aduna și distanța între obiect și oglindirea *A,* mai era și o oglindire *C,* adăugându-se, astfel, încă o dimensiune... Dintr-odată, spațiul era foarte mare sau foarte mic. În fond, era exact la fel ca spațiul spiritual al discuției dintre cei doi: câteodată enorm, alteori foarte mic. Spațiul acesta elastic nu putea fi sugerat decât cu oglinzi.

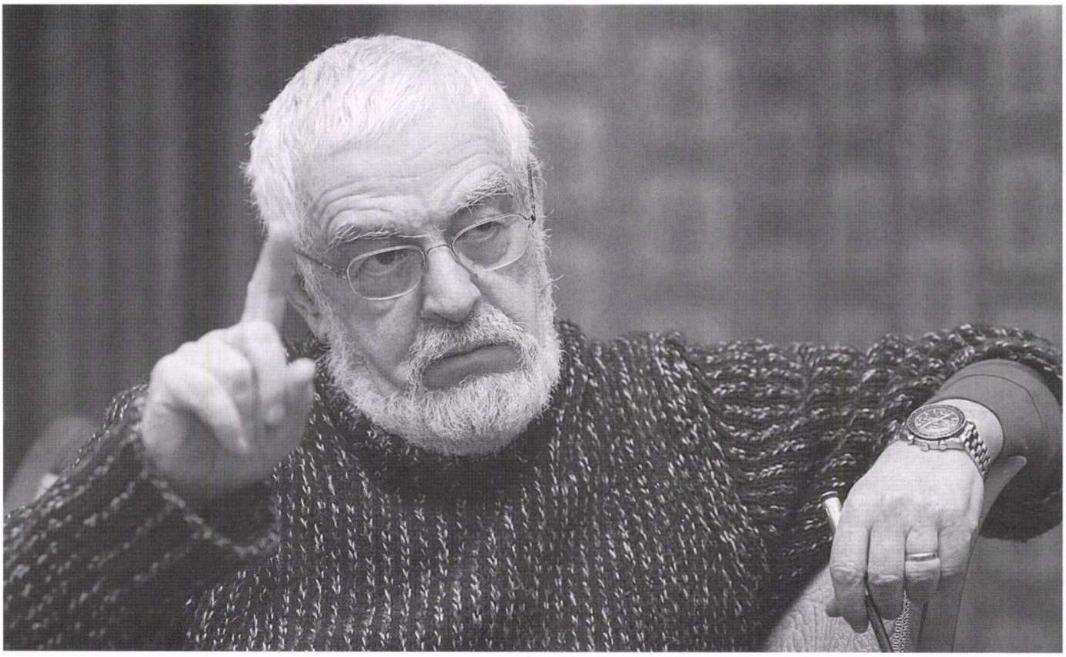
A.D.: *Spectacolul a fost prezentat ca premieră a Teatrului „Bulandra".*

D.E.: Da, pentru că la Teatrul de Comedie nu mai ieșeam, nu-mi dădeau scena. A fost așa, o încăpățânare, nu știu a cui, a lui Radu Beligan, a lui Nicolae Ralea... În viața teatrală se ivesc asemenea probleme. Noi trebuia să scoatem premiera, actorii înnebuneau, și-atunci, într-o noapte cu ceață, am luat oglinzile și am plecat. Pe urmă ne-am împăcat cu Beligan, care avusese, de altfel, un mare merit în dezvoltarea trupei de la Comedie. Ne-a dat o mare libertate, datorită lui am putut să adun echipa asta: Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Mișu Pălădescu, Mircea Albulescu...

A.D.: *Până și faptul că v-au lăsat să plecați în alt teatru împreună cu cei doi actori...*

D.E.: Nici asta n-a fost prea bine primit și pe bună dreptate. Exact în dimineața premierei cu *Nepotul lui Rameau*, au programat *Troilus și Cresida*...

Andreea DUMITRU



David ESRIG

Universul dramatic și scenografia

Bătrâna noastră artă teatrală este astăzi contestată și acuzată, mai mult ca niciodată, de a supraviețui doar din inerție, rămânând la periferia adevăratelor cercetări artistice; structurile sale anchilozate nu ar mai fi capabile să îmbrățișeze adevărurile lumii în care trăim. Și dacă problema existenței teatrului a fost ridicată adesea ca urmare a evoluției tehnice (apariția cinematografului și a televiziunii), după 1930, ea a continuat să fie discutată din puncte de vedere încă și mai grave, de către inovatorii vieții spirituale moderne, care nu mai acuzau, de această dată, limitele tehnice ale teatrului, ci bătrânețea sa interioară. O dată, un poet din generația tânără reproșa tuturor inovațiilor teatrale faptul de a prelungi inutil viața acestuia, lansând idei noi, mijloace spectaculoase și neașteptate care inoculau mecanismului său îmbătrânit preocupări spirituale străine și creau false focare de interes intelectual.

După părerea mea, n-ar trebui să mai vorbim despre teatru fără a ține seama de aceste circumstanțe, în cele din urmă munca noastră dovedind dacă teatrul, în cadrul său de ficțiune – cu alte cuvinte, dacă reprezentarea unei piese scrise de un autor, realizată de un regizor, interpretată de către actori și jucată în decorurile unui scenograf –, este capabil de o asemenea întinerire încât să-și poată reafirma vitalitatea. Observații precum cea a poetului citat m-au obligat să mă întreb încă o dată dacă cercetările noastre pot duce cu adevărat la o creație autentică și dacă cele mai importante inovații din arta teatrală contemporană își iau energia din substanța însăși a acestei arte sau nu sunt decât baloane de oxigen pentru salvarea unui organism care nu mai are rațiuni să existe.

În marele efort de cercetare desfășurat astăzi în lumea teatrului, decorul este încă abandonat perfecționărilor minore ale tehnicii și împrumuturilor din toate realizările de ultimă oră ale artelor plastice moderne.

Încă îl mai așteptăm pe creatorul adevăratului spațiu teatral, pe poetul iluziei scenice capabil să ne restituie cosmosul aparte al fiecărei piese. Cred că *scenografia* merită o atenție mult mai mare decât cea pe care i-o acordăm, că trebuie privită cu același sentiment de importanță cu care încercăm să restabilim legăturile pierdute dintre *arta actorului* și izvoarele mitice ale vieții spirituale și fizice a oamenilor. Și aceasta nu cu scopul de a salva scenografia ca meserie, ci pentru că fiecare experiență spirituală adevărată își are propriul univers fizic, fiecare act ritualic își are propriile obiecte și propriul spațiu, doar între aceste limite, acceptate și păzite, el putând recuceri infinitul...

Când am montat *Troilus și Cresida* de Shakespeare (la Teatrul de Comedie, în 1965), l-am avut alături pe pictorul-scenograf Ion Popescu-Udriște, cu care mai colaborasem deja la câteva spectacole și pe care îl simțeam dispus și capabil să se lanseze în această dificilă aventură. Spun „aventură", întrucât piesa lui Shakespeare descurajează la prima lectură prin dezordinea sa aparentă, prin lipsa unei acțiuni clare, printr-o acumulare de fragmente disparate și de acțiuni fără legătură ierarhică sau cronologică precisă între ele, printr-o aglomerare de stiluri aparent contradictorii, prin numărul mare de personaje etc. Printre

Troilus și Cresida de Shakespeare.

nenumăratele motive care mă atrăgeau spre acest text se afla tocmai acela al structurii sale refractare. Aveam sentimentul tot mai limpede că semăna mai degrabă cu un spectacol medieval și vedeam aici un soi de mister grotesc al istoriei, a cărui soluție consta în derularea simultană a acțiunii, cu suspendarea oricărei semnificații cronologice. Eram bântuit de senzația că percepția asupra piesei se producea în mine cu un sens modificat, din moment ce consideram desfășurarea spectacolului ca fiind totuna cu ordinea cronologică a acțiunii piesei, că făceam o eroare asemănătoare celei pe care aș fi comis-o dacă, în loc să citesc o pagină de ziar de la stânga la dreapta, aș fi citit-o de sus în jos sau, mai precis, ca și cum aș fi privit un desen cu perspectivă fără să știu că ceea ce se află mai departe este reprezentat la o scară redusă. Simțeam că există în piesă acțiuni diferite și fără legătură între ele, derulându-se în spații diferite, și că, puțin câte puțin, acest haos de evenimente ridicole ori stupide, urâte sau tragice, se constituie într-o cu totul altă ordine decât cea cunoscută, ordine care ar putea scoate în evidență traiectoriile de destin ale eroilor.

Dar mai erau și alte aspecte care mă interesau și mă tulburau. Războiul și neputința eroilor de a-l trăi în toată realitatea sa, de a-l privi în toată gravitatea sa, neputința oamenilor de a se ridica deasupra cabotinajului mediocru pe care-l oferă anturajului lor, chiar în prezența morții. Doream ca eroii piesei să primească dimensiuni noi care să-i apropie de imaginea subiectivă și ideală pe care fiecare o are despre sine, despre autoportretul în care se complace.

După primele întâlniri cu scenograful, au rezultat câteva schițe care traduceau în limbaj pictural și în *rond-bosse* temele despre care vorbeam și încă multe altele de care nu îmi mai amintesc acum. În orice caz, ne era limpede că oricare dintre aceste preocupări le excludea pe celelalte, că doar una dintre aceste teme putea fi realizată într-o imagine scenografică, mai mult sau puțin reușită, dar nu mai mult de una. Din nefericire, îmi era imposibil să aleg între diversele moduri posibile de a realiza mizanscena, astfel încât să-i permit scenografului să realizeze, la rândul său, o viziune scenografică interesantă, subtilă și unitară, pentru că toate coexistau în magma textului și pentru că toate mi se păreau a fi doar diferitele aspecte ale aceleiași realități umane, despărțite doar de slăbiciunea mecanismului nostru rațional-analitic.

În cele din urmă, decorul lui Popescu-Udriște a devenit din ce în ce mai închis, pierzându-și toate virtuțile ilustrative și plastice și transformându-se într-un obiect straniu al spectacolului, lipsit de orice sens pentru ceilalți, dar plin de semnificații intime pentru mine și pentru actori. Acest decor nu mai avea nimic în comun cu primele imagini, mult mai sugestive din punct de vedere plastic. Ba mai mult, el nu reprezenta aproape nimic în sine, nefiind decât un dispozitiv scenic care înmagazinase spectacolul cu toate semnificațiile sale generale, cu toate accidentele și detaliile sale, cu tot ceea ce urma să se petreacă. Această lipsă de identitate era rezultatul unui proces în cursul căruia a trebuit să renunțăm la virtuțile și mijloacele artei plastice. Dar, în schimb, decorul a câștigat puterea de a identifica prin el însuși caracterul și înțelesul evenimentelor, al eroilor, al acțiunii. Decorul a devenit obiect de spectacol.

Mi-am dat seama încă o dată cât de important era, nu doar pentru mine, ci pentru universul piesei, ca scenograful să renunțe la calitatea sa de pictor, de sculptor, de desenator și să devină creatorul obiectelor de spectacol, apte să înmagazineze, în materialitatea lor, întreaga viață spirituală a reprezentației. De fapt, cred că, lucrând cu regizorul asupra unui text, scenograful trebuie să facă o

Grigore GONȚA în *Troilus și Cresida* de Shakespeare.

operație simetric opusă celei a regizorului. Pe același drum, dar în sensul contrar, scenograful trebuie să acumuleze energia spirituală și fizică a spectacolului în dispozitivul scenic, energie pe care regizorul o va dezvolta și elibera în timpul spectacolului.

Refuz decorurile susceptibile de a fi aplaudate încă de la ridicarea cortinei, căci le consider în afara teatralului. Decorul nu trebuie să fie perceput prin el însuși, ci să susțină și să pună în evidență sensibilitatea spectacolului; trebuie să descopere și să asambleze în memoria materialității sale viața artei teatrale pe care o organizează și o provoacă. Se știe că opera plastică există sub forma impresiilor simultane, pe când teatrul există în timp. Or, mi-a devenit evident că decorul pe care doresc să îl obțin trebuie să fie altceva decât o operă plastică. El trebuie să fie sediul vieții interioare a piesei, a spectacolului, el nu trebuie să ilustreze cadrul acțiunii, ci să caute imaginea stranie și, adeseori confuză, a lumii pe care ne-o propune.

În timpul primilor mei ani de activitate regizorală, aveam o slăbiciune pentru decorurile mobile și îmi amintesc că, în *Mincinosul* de Goldoni, reușisem să deplasez decorul sau o parte a elementelor sale într-un tempo extrem de vioi, spre surpriza amuzată a spectatorilor. Mărturisesc că, fără să renunț la atașamentul – datorat, probabil, structurii mele – pentru dispozitivul cinetic, am început să resimt necesitatea de a restrânge tot mai mult utilizarea decorului mobil ca „jucărie".

Este foarte probabil că ne-am putea imagina, la modul ideal, un dispozitiv scenic atât de bogat și de puternic, cu un echilibru atât de fragil și de viguros între coordonatele sale interioare, încât numai mișcările actorilor să poată crea extraordinara impresie de deplasare, de metamorfoză, de modificare a dimensiunilor și raporturilor acestui decor, care, în fond, rămâne în mod obiectiv, imobil și egal cu sine însuși. Și pentru că tot am ajuns să vorbesc despre dimensiuni în teatru, după părerea mea, investigațiile se află aici într-un stadiu încă incipient. Mai întâi, sistemul de referință nu este încă adaptat necesităților noastre reale și este foarte probabil ca cercetările care l-au condus pe Corbusier la al său *Modulor* să poată elibera scenografia de o concepție a dimensiunilor falsă și rigidă.

Îmi amintesc mereu, cu o emoție pe care timpul nu reușește să o șteargă, bătălia din actul final al *Regelui Lear,* în regia lui Peter Brook. Pe imensa scenă, drapată în pânză de sac, se afla doar bătrânul orb ascultând, așezat, zgomotele bătăliei, pe care nici el, nici spectatorii nu o puteau vedea. Acest bătrân atât de plăpând pe scena goală și atât de vastă ne copleșea cu o realitate mult mai bogată și mai teribilă decât dacă s-ar fi încercat reprezentarea cu lux de detalii a bătăliei.

Este posibil ca tocmai contradicțiile între dimensiunile și volumele obiectelor spectacolului să le asigure o existență în decursul reprezentației. Așa cum încadrarea lor în sistemul dimensional al omului le investește cu semnificațiile pe care nu încetăm să le atribuim. Aș afirma chiar că valoarea mitică a teatrului trebuie regăsită și ea tot aici.

Chiar și în cele mai interesante spectacole, utilitarismul se manifestă din plin în soluția decorului. Această soluție nu are în vedere decât actorii și textul, și, în cel mai bun caz, nu i se poate pretinde decât să fie subtilă, să nu contrazică viziunea regizorală, să sublinieze stilul textului; altfel spus, se încheie cu scenograful mai degrabă un armistițiu decât o alianță, un pact de neagresiune, prin acceptarea unui rău necesar, dar în limite rezonabile. Fără să ne dăm seama, ne temem încă de forța distructivă a artei plastice în teatru și doar extrem de rar, cu totul întâmplător, devenim conștienți de resursele de emoție și de adevăr ascunse în obiecte. Adevărații inovatori ai expresiei teatrale evită decorul, costumele, ușurința cu care scenograful falsifică adevărul uman și teatral, pe care ei se străduiesc să îl obțină de la actori, principalii protagoniști ai teatrului.

Dar să nu ne înșelăm: manevrele pe care autenticul teatru de artă le execută astăzi pentru a evita capcanele care îl pândesc nu schimbă cu nimic faptul că spectacolul se desfășoară în spațiu și timp și că, vrând-nevrând, tot ceea ce evoluează pe scenă câștigă o identitate plastică, arta teatrală conținând o plasticitate implicită.

Teatrul se constituie într-o realitate foarte densă: timp de două-trei ore, cât durează reprezentația, ni se cere să transmitem o imagine la fel de densă precum cea a lumii reale. Or, numai semnele încărcate de un adevăr profund pot îndeplini această misiune extraordinară, iar aceste semne reclamă o realitate fizică proprie, fără de care viața lor spirituală nu s-ar putea dezvolta.

Pretutindeni în lume au loc tentative pasionante de a elibera spiritul actorilor de sechelele formării în serie, ale unei mentalități false, pentru a-i face să se întoarcă la impulsurile primare, fără îndoială mai adevărate și mai profunde. Ar trebui să încercăm operația aceasta și cu noi înșine, cititorii unui text și creatorii de spectacole. Operația cea mai dificilă constă în a face lectura unui text lăsând de-o parte întregul cortegiu de clasificări ce intermediază între noi și universul piesei, între noi și adevărul său. Acea „via negativa" a eliberării de clișee, acea *despuiere* recomandată de Grotowski, în formarea actorilor, ar trebui să ne ghideze și spre a regăsi capacitatea de a stabili contactul cu textul și cu imaginea pe care ne-o inspiră.

Cred că cea mai importantă parte a colaborării dintre regizor și scenograf rezidă tocmai în acest efort pentru a restabili capacitatea lor comună de a cunoaște piesa, imaginea spectacolului putând lua naștere chiar în timpul procesului care izbutește să elimine obstacolele, pe măsură ce spiritul pătrunde dincolo de cuvinte. Pe lângă aspectul literar care se impune la prima întâlnire cu piesa, se ascunde, în realitate – desigur, atunci când este vorba despre o piesă demnă de atenția noastră –, o imagine a lumii, un concept cosmogonic, o manieră de a reprezenta existența în toată diversitatea sa. Nu aș putea preciza în ce măsură această imagine este premeditată de către autor sau ea există implicit în text. Asemenea distincții nu sunt de competența mea. Ceea ce vreau să subliniez este că această imagine există, și constituie esențialul. Ea se ascunde printre rândurile piesei de parcă autorul ar proteja-o împotriva indiferenței și incompetenței oamenilor, ca și cum ar fi vorba despre un lucru teribil și intim. Ea se trădează printr-o replică nu foarte explicită, prin structura evenimentelor, prin sistemul în care sunt angrenate personajele; ea circulă printre cuvinte, fără să ne dăm seama, și uneori o percepem datorită unui detaliu care părea banal sau unei imagini pe care la început eram tentați să o considerăm ca fiind excesiv de literară ori ca pe un joc gratuit și facil. Totul se află acolo: semnificațiile și dimensiunile, culoarea și ritmul. Acolo, în acel punct ardent, personajele se animă, devin vii și veridice, și tot acolo se întrezărește poarta „castelului", dincolo de labirintul de detalii, analize și idei.

André Breton afirmă undeva că există un punct în care susul și josul, dificilul și facilul încetează să mai fie distincte și contrare: „Totul ne îndeamnă să credem că există un anumit punct al spiritului, din care viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, susul și josul încetează de a mai fi percepute în mod contradictoriu." Sistemul matematic al lui Georg Cantor caută realitatea în care întregul este egal cu fiecare dintre părțile sale. Pentru fiecare fenomen există un astfel de punct de proiecție. Îmi doresc ca întotdeauna piesa să devină pentru mine, și pentru decoratorul cu care lucrez, micul univers în care trebuie găsit acest punct ce este probabil imaginea secretă a marelui univers. Cred că, la ora actuală, este foarte important ca arta teatrală să ne poată restitui ceva din coerența accidentalului, din unitatea unei lumi atât de contradictorii.

Stanislavski însuși, ghidat de tenacitatea experimentelor sale, a descoperit adesea, în cursul muncii, elemente mai îndrăznețe și mai importante decât limitele estetice ale teatrului pe care îl practica. Mi se pare semnificativ faptul că el însuși a intuit, oarecum, existența acestui punct de fugă al tuturor liniilor de perspectivă ale piesei, punct pe care, la un moment dat, l-a comparat cu raportul sămânță–plantă și căruia i-a dat numele de „supra-temă". Sămânța conține, la modul virtual, întreaga bogăție de forme a arborelui. Iar toate elementele care par diferite, chiar opuse în realitatea desfășurată a arborelui, preexistă în masa amorfă și nediferențiată a seminței. În consecință, realitatea însăși ne oferă probele posibilităților pe care trebuie să le sintetizeze; ea oferă observatorului atent certitudinea unor puncte în care antagonismele își probează unitatea. Și la fel de semnificativ mi se pare faptul că, pentru Stanislavski, misiunea cea mai imporantă a spectacolului este de a găsi acest nod, acest punct generator.

Cred că în acest sens trebuie înțeleasă *organicitatea* spectacolului invocată atât de des, chiar dacă actorii nu sunt întotdeauna organici sau chiar dacă nu sunt absorbiți, de-a lungul întregii evoluții scenice, într-o transă de organicitate absolută.

O dată în plus, și indiferent cât de mult aș prețui activitatea teoretică a lui Grotowski, consider că adevărul ultim al artei noastre nu este raporul actor–public, ci raportul între spectacol și lume. Am fost întrebat o dată dacă acest efort de a descoperi imaginea cosmogonică virtuală a piesei, atât de importantă pentru mine, nu sfârșește prin a anula personalitatea creatoare a regizorului, transformând meseria sa într-un soi de arheologie a spiritului care încearcă să deshumeze secretul unui autor sau al unui text mort. Dar lectura noastră este, oricum, subiectivă. Și din momentul în care suntem nevoiți să lucrăm cu un text – prin însăși natura artei noastre – mi se pare absolut firesc să căutăm punctul în care această obligație poate fi convertită în forță și libertate. Doar eliminând „muzeografia culturală", stabilind contactul direct, real cu piesa, descoperindu-i cheia, putem să ne eliberăm și să afirmăm un punct de vedere cu adevărat personal. Doar printr-o lectură epurată și intensă, actul interpretării, care ar putea părea servil și periferic, devine o creație demnă și utilă.

Lucrând la decorul pentru *Troilus și Cresida*, căutam soluții care să-mi permită să localizez, rapid și fără fisuri în derularea spectacolului, cele mai mult de douăzeci de ambianțe în care se petrec nenumăratele evenimente epice ale piesei. Puțin câte puțin, soluția despre care vorbeam s-a dovedit capabilă să depășească misiunea de a organiza cursul spectacolului, pătrunzând în substanța sa intimă.

Utilizarea acelorași elemente de scenografie, de fiecare dată cu alte semnificații, cu noi funcții utilitare, mi-a permis să disociez ordinea tablourilor de succesiunea lor cronologică, să creeez sentimentul că inerția memoriei mele, ca și haosul asociațiilor obținute, suprapusese două imagini, două identități, până la a da impresia că anumite scene, deși prezentate succesiv, sunt în realitate simultane sau interferează. Altfel spus, m-am apropiat de sentimentul simultaneității anumitor acțiuni, de ceea ce consideram ca fiind specific structurii piesei.

În *Nepotul lui Rameau* (la Teatrul Bulandra, 1968), detaliul care m-a incitat cel mai mult a fost, din nou, bizara succcesiune cronologică. La început, Diderot se afirmă el însuși ca personaj al dialogului: „este ora cinci după-amiaza" – iar la sfârșit, după o discuție care, dacă ar fi fost citită integral, trebuia să dureze cinci sau șase ore, nepotul lui Rameau aude clopotul Marii Opere din Paris anunțând reprezentația serii, și înțelege că nu este decât cinci și jumătate după-amiaza. Forța imaginației și tensiunea interioară au acumulat într-o jumătate de ceas ceea ce, în mod obiectiv, nu s-ar fi putut comunica în mai puțin de cinci sau șase ore. Acest detaliu mi-a dat certitudinea că sistemul de oglinzi mobile pe care îl imaginasem împreună cu scenograful era singurul decor de care aveam nevoie pentru a ilustra acest text.

Deși știu că, în *Nepotul lui Rameau,* oglinzile puteau fi socotite niște jucării facile, al căror efect de surpriză se epuiza rapid, totuși, în naivitatea mea, contam pe faptul că, epuizând orice element de surpriză încă de la începutul spectacolului, ele își vor păstra doar funcțiile legate de destinul și mitologia textului și a propriului său timp. Pe urmă, oglinzile reprezentau, în egală măsură, obstacolul fizic pe care îl caut în fiecare spectacol. Prezența lor materială, ca și faptul că actorii se reflectau în ele – aspect depășit nu fără dificultate la începutul muncii mele – juca pentru mine, într-un mod diferit, rolul pe care alternanța vidului și a plinului o jucase în decorul de *la Troilus și Cresida:* aceea de a îngreuna – *stricto sensu* – existența, mișcările, acțiunile actorilor pe scenă. Îmi doresc ca decorul să facă din scenă o realitate fizică, un sistem de obstacole, pentru a forța, a constrânge expresia vieții spirituale. Obstacolul joacă uneori rolul de condensator. Paradoxal, restrângând și mai mult spațiul oricum strâmt al scenei, el oferă actorilor posibilitatea de a mări sensibil aparenta și subiectiva suprafață a spațiului pe care se derulează evenimentele. Fragmentând locul de joc, obstacolele pot, în anumite circumstanțe, să transforme un spațiu mediocru și sărac într-un instrument de expresie surprinzător și bogat.

Cât despre *Furtuna* lui Shakespeare, pe care vreau să o pun în scenă, ceea ce știu, deocamdată, este că am nevoie de un singur loc de joc, mereu același: insula lui Prospero pe care rătăcesc naufragiații. Și că numai confuzia și impuritatea lor interioară îi împiedică să constate că se învârtesc pe loc, deși au impresia că se găsesc de fiecare dată într-un alt colț al lumii. Mai știu, de asemenea, că această insulă trebuie să fie mică. Dar pământul întreg ne pare adesea foarte mic și există momente în care chiar universul astronomic, infinitul poate fi îmbrățișat printr-un avânt al imaginației. În sistemul transfinitului lui Cantor – menționat deja –, se ajunge la cifre-realități matematice obiective, care sunt prea mari pentru a fi conținute în univers, și încă din antichitate, Heraclit modificase cu o anumită generozitate conceptele cosmogonice pentru a salva fenomenele reale.

Experiențele trăite, cu tot realul sau aparentul pe care îl implică, au reafirmat convingerea mea că actualizarea forțată, emoțiile superficiale de ordin plastic, fracul contemporan sau jeanșii îmbrăcați de eroii antici, împrumuturile din mișcările artistice contemporane pentru a fi în actualitate, nu sunt decât expediente care jenează prin pasivitatea și ineficacitatea lor, din moment ce sporesc și mai mult vulnerabilitatea teatrului, ca niște baloane de oxigen care, fără a fi de folos, sfârșesc, dimpotrivă, prin a crea în teatru melancolicul decor al melancoliei. Viitorul teatrului se decide în interiorul propriei sale sfere. Cred că întrebarea la care trebuie să răspundă munca noastră este de a ști dacă teatrul se poate purifica, abandonând lestul falselor tradiții ca și pe cel al falselor inovații, și dacă el poate evolua îndeajuns de rapid pentru a se reintegra în dialogul spiritual al epocii noastre.

Articol apărut în „Revue roumaine d'histoire de l'art", seria *„Théâtre, musique, cinéma",* nr. 1, tom X, 1973.

Traducerea: **Andreea DUMITRU**

Gala premiilor UNITER

4 aprilie 2005

Juriul format din criticii **Alice Georgescu, Mihaela Michailov** și **Sebastian-Vlad Popa,** desemnat pentru a face nominalizările pentru această ediție a **Galei Premiilor UNITER,** a decis următoarele:

DEBUT

Alexandru Mihăescu pentru rolul Ioachimo din spectacolul *Regele Cymbelin* de William Shakespeare, Teatrul German de Stat Timișoara

Radu Alexandru Nica pentru regia spectacolului *Nora* de Henrik Ibsen – Teatrul Național "Radu Stanca" Sibiu

László Wegroszta pentru scenografia spectacolului *David's Boutique* de Radu Afrim Teatrul "Andrei Mureșanu" – Sfântu Gheorghe

CEA MAI BUNĂ SCENOGRAFIE

József Bartha pentru decorul spectacolelor *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* de Luigi Pirandello – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca și *Avarul* de Molière – Teatrul Național Craiova

Andrei Both pentru decorul spectacolului *Portretul lui Dorian Gray* după Oscar Wilde – Teatrul Odeon București

Florica Mălureanu pentru decorul spectacolului *Trei surori* de A.P.Cehov – Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu

CRITICĂ TEATRALĂ

Cristian Buricea Mlinarcic pentru cartea *Tragicul & alte note subiective*
Ludmila Patlanjoglu pentru cartea *Regele scamator Ștefan Iordache*
Marian Popescu pentru cartea *Scenele teatrului românesc 1945–2004*

CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ ÎN ROL PRINCIPAL

Mariana Mihuț pentru rolul Inna Rassadina din spectacolul *Sorry* de Aleksandr Galin la Teatrul „L.S.Bulandra" București

Maia Morgenstern pentru rolul din spectacolul ***4:48 Psychosis*** de Sarah Kane la Teatrul ACT București

Hilda Péter pentru rolul **Șen Te / Șui Ta** din spectacolul *Omul cel bun din Sâciuan* de Bertolt Brecht la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe

CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ ÎN ROL SECUNDAR

Andreea Bibiri pentru rolul Jenny din spectacolul *Forma lucrurilor* de Neil LaBute la Teatrul ACT București

Erzsébet Fülöp pentru rolul Rózsi din spectacolul *Nefericiții* de Füst Milán la Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania Tompa Miklós

Gizella Kicsid pentru rolul Sacagiul Wang din spectacolul *Omul cel bun din Sâciuan* de Bertolt Brecht la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe

CEL MAI BUN ACTOR ÎN ROL PRINCIPAL

Ilie Gheorghe pentru rolul Harpagon din spectacolul *Avarul* de Molière la Teatrul Național din Craiova

Răzvan Vasilescu pentru rolul Bătrânul din spectacolul *Scaunele* de Eugen Ionescu la Teatrul „L.S.Bulandra" din București

Zsolt Zayzon pentru rolul Húber Vilmos din spectacolul *Nefericiții* de Füst Milán la Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania Tompa Miklós

CEL MAI BUN ACTOR ÎN ROL SECUNDAR

Mihai Calotă pentru rolul Tuzenbah din spectacolul *Trei surori* de A.P.Cehov la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești

László Mátray pentru rolul Cassio din spectacolul *Othello* de W.Shakespeare la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe

Aba Sebestyén pentru rolul Dr. Beck Gyula din spectacolul *Nefericiții* de Füst Milán la Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania Tompa Miklós

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ REGIE

László Bocsárdi pentru spectacolul *Othello* de W.Shakespeare la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe

Dragoș Galgoțiu pentru spectacolul *Portretul lui Dorian Gray* după Oscar Wilde la Teatrul Odeon din București

Silviu Purcărete pentru spectacolul *Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului*, după W. Shakespeare, la Teatrul Național din Craiova

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL

Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului, după W. Shakespeare, la Teatrul Național din Craiova (regia: Silviu Purcărete)

Nefericiții de Füst Milán la Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania Tompa Miklós (regia: Bodó Viktor)

Othello de W.Shakespeare la Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe (regia: Bocsárdi László)

PREMIUL PENTRU TEATRU RADIOFONIC se acordă spectacolului **Un duel în ziua nunții**, scenariu de Alexa Visarion după opera lui A.P.Cehov, regia artistică Alexa Visarion.

PREMIILE CRITICII

Asociația Internațională a Criticilor de Teatru (AICT) – Secția Română va acorda următoarele distincții:

Premiul Criticii: regizorului **Mihai Măniuțiu**, pentru programul de lectură modernă a textului clasic, încununat în anul 2004 prin spectacolul **Electra** după Sofocle și Euripide realizat la Teatrul de Stat din Oradea.

Premiul de Onoare: actorului **Ion Caramitru**, pentru susținerea valorilor, a demnității profesionale și a solidarității breslei teatrale în cei 15 ani de existență a Uniunii Teatrale din România.

Juriul a fost alcătuit din Biroul AICT – Secția Română: Ludmila Patlanjoglu (președinte), Alice Georgescu (vicepreședinte), Natalia Stancu (secretar), Florica Ichim, Ion Parhon, Ion Cazaban, Ștefan Oprea (membri).

Regizori nominalizați

Silviu PURCĂRETE

„...o suită de oglinzi deformate de nostalgie"

Patrel Berceanu: *Mulți comentatori ai piesei* A douăsprezecea naopte *vorbesc despre Iliria ca despre un tărâm al delirului și al nebuniei erotice. Nu este singura semnificație atribuită piesei, dar ea este insistent reiterată. Cât de îndreptățită este această interpretare* ?

Silviu Purcărete: Aceasta este chiar tema piesei, în care se vorbește despre nebunie în fel și chip. Cuvântul „nebunie" apare de nenumărate ori. Este o piesă despre puterea și nocivitatea fanteziei, despre partea ei otrăvitoare; despre confuzia sexelor și a indivizilor, confuzia spațiului și a timpului. E una dintre piesele cele mai speciale ale lui Shakespeare, are scriitura cea mai modernă; într-un fel, s-ar putea vorbi chiar de scriitură postmodernă. Este scrisă dintr-un joc și e izvorâtă dintr-o adâncă melancolie, dintr-un sentiment al măcinării de sine, al degradării, și nu dintr-un impuls tandru. Este o piesă ciudată și foarte tristă. Este, în același timp, o piesă destul de confuză, dificil de povestit.

Sigur, despre nebunie se poate vorbi, în sensul patologic al cuvântului, ca despre o boală, dar, în acest caz, piesa ar fi mai puțin interesantă. Dar granițele, în cazul literaturii și artelor, sunt mult mai largi și mult mai vagi, mai fluide. Despre aceste granițe vorbește Shakespeare, când vorbește despre nebunie. Nu știm unde se termină fantezia artistului și unde începe domeniul maladivului. E o „distanță" pe care n-a descoperit-o încă nimeni. Dar „nebunia" nu se tratează numai la spital, ea se tratează și în lumea artei; o tratează teatrul, muzica, pictura. Nebunia în cazul acestei piese este legată de confuzia granițelor, de imprecizia contururilor.

P.B.: *Vă pun o întrebare care poate că e banală, dar mi se pare de neevitat: de ce ați ales tocmai această piesă ?*

S.P.: Am mai spus-o de câteva ori, pe jumătate în glumă, pe jumătate în serios: această piesă a lui Shakespeare o alegi când n-ai o altă idee! Când nu știi ce altceva să faci, îți spui: ia să alegem *A douăsprezecea noapte*! Sigur, e o glumă, dar este și ceva adevărat, pentru că, repet, este piesa cea mai ambiguă, cea mai confuză și cea mai cețoasă, pe care nu o poți impune pentru că vrei să afirmi ceva, ci tocmai pentru că vrei să te arunci, să plonjezi într-o enigmă irezolvabilă. Dar, de mare frumusețe. Să te trezești și tu că ești printre cei care încearcă să monteze această piesă de nemontat. E o canava, e o piesă scrisă la

Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului de Shakespeare.

repezeală, la un sfârșit de carnaval într-un fel. E scrisă „în a douăsprezecea noapte“, la sfârșitul petrecerilor. Ea degajă acest sentiment de sfârșit, acest sentiment de melancolie, această tristețe a sfârșitului. Un sfârșit dulce și amar, în același timp. Asta m-a atras.

P.B.: *Aș propune să revenim asupra acestui joc al identităților, care este vizibil și pe planul psihologiei personajelor, dar și ca formă a convențiilor teatrale.*

S.P.: Evident, în piesa lui Shakespeare, identitățile nu sunt clar definite. Dar ar fi prea mult, sau prea puțin, să afirmi că este o piesă care tratează amorul sub aspectul homo-erotic sau hetero-erotic. Nu asta e problema. Că fiecare individ conține în el, în proporții diferite, realitatea ambelor sexe, este un lucru care nu mai constituie de mult un mister; că sensibilitatea omului este dublă, nu mai este, iarăși, un secret. Această temă este frecventă la Shakespeare. *Cum vă place*, piesă cu un titlu foarte asemănător, este mult mai mult împinsă în această direcție și exploatează mult mai adânc această temă. Dar aceste piese, ca și altele, își au originea și în faptul că pe vremea aceea piesele erau jucate numai de bărbați, în travesti; tocmai din faptul că rolurile de femei erau jucate de bărbați începea să apară această ambiguitate. Jocurile se dedublau: un bărbat joacă o femeie care joacă un bărbat. Lucrurile se complicau. Declan Donelan, care a făcut mai demult un *Cum vă place* cu o distribuție exclusiv masculină, a realizat recent, în Rusia, un spectacol cu *A douăsprezecea noapte* numai cu actori bărbați, și care a avut mult succes și în Europa.

P.B.: *Onomastica personajelor ne trimite cu gândul la Italia, dar și la Anglia. Totuși, cu nonșalanță, Shakespeare plasează acțiunea în...Iliria. Noi, ca balcanici, avem o anumită perspectivă istorică și mitologică despre Iliria. Dumneavoastră cum ați privit spațiul propus de Shakespeare ?*

S.P.: Numele locului nu are nici un fel de relevanță geografică. E un teritoriu iluzoriu, așa cum e și Boemia sau Sicilia, în piesele lui Shakespeare. Sunt teritorii care ieșeau din sfera cunoștințelor comune. Dar, dacă ar fi să căutăm parfumuri balcanice, în această poveste, ar fi o enormă pierdere de timp (prostie). Iliria e nicăieri, astfel cum era și Polonia lui Dom'Ubu al lui Jarry. Iliria, în cazul acestui spectacol, a fost descoperită de mine chiar în incinta bibliotecii Teatrului Național din Craiova, printre dulapurile cu cărți vechi, putrede, prăfuite și fantomatice și care au constituit, ca imagine, baza de inspirație a spațiului, ca decor. Spațiul Iliriei noastre este un spațiu închis-deschis, în care nu există granițe între apartamente, contururile nu sunt precis delimitate. Spațiul, ca și timpul, sunt fluide, se amestecă. Este un spațiu ipotetic, un spațiu al fanteziei.

P.B.: *Există în acest spațiu, totuși, un element puternic referențial: biblioteca.*

S.P.: Da, dar e o bibliotecă goală, sunt doar osemintele, scheletele unei biblioteci. E un decor care vrea să transmită un sentiment și nu o formulă intelectuală. Un corp de bibliotecă din care au fost scoase cărțile dă un sentiment; e o diferență între carcasa unui gândac viu și carcasa unui gândac mort, uscat de căldură, din care nu a rămas decât coaja. Sunt biblioteci-vitrine, transparente, care închid și dezvăluie în același timp. Este un spațiu nearticulat, ca într-o locuință în care oamenii sunt pe punctul de a se muta. Mobilele sunt aranjate ca într-un depozit din care a dispărut structura.

P.B.: *Acest decor cu rosturile dezarticulate se înscrie în logica granițelor fluide de care vorbeați mai devreme. Și, cum e vorba de o bibliotecă, cred că această imagine l-ar fi șocat și i-ar fi plăcut lui Borges, pus în fața unei biblioteci-carapace pentru „vid".*

S.P.: Desigur, o bibliotecă goală e încă mai completă decât preaplinul bibliotecilor lui Borges. E o imagine a unor vitrine, care au fost cândva biblioteci, populate de personaje mai mult fantomatice, un fel de fantome somnambule.

Dar, adevărul e că tema mi-a fost inspirată de realitatea însăși a acestui teatru. În această piesă se vorbește, mai mult decât oriunde, despre viața mea în acest teatru. E o piesă pe care am tratat-o pe baze nostalgice. Sunt aici toate spectacolele pe care le-am făcut, majoritatea actorilor cu care am lucrat; este o suită de oglinzi deformate de nostalgie, o privire melancolică asupra unui timp pe care l-am petrecut aici, cu sentimentele și parfumurile care au existat. M-au inspirat nenumăratele descinderi în biblioteca teatrului, care e un loc care pe mine m-a fascinat, pentru că, timp de cincisprezece ani de când vin aici, în teatru, ei bine, acele dulapuri ale bibliotecii nu mi s-au părut a fi deschise. Cărțile de acolo au fost închise ca niște borcane cu spirt cu fetuși în ele și am avut senzația că, dacă le atingi, se duc naibii. Au stat acolo închise timp de cincisprezece ani.

P.B.: *De ce ați renunțat la titlul consacrat al piesei* ?

Ce stare de grație ați dori să transmită spectacolul din perspectiva „nopții de la spartul târgului" ?

S.P.: În franceză, titlul consacrat nu este *A douăsprezecea noapte*, ci *Noaptea regilor*, tocmai pentru ca sensul întâmplărilor din piesă să se regăsească într-o sărbătoare cunoscută francezilor. La noi, a douăsprezecea noapte de la Crăciun corespunde cu Boboteaza. Pentru englezi, semnificația era iarăși foarte clară. Dar, în limba română, *A douăsprezecea noapte* n-are nici un înțeles. Atunci, piesa ar trebui tradusă ca *Noaptea de Sfântul Ion* sau *Noaptea de Bobotează*, dar nici asta nu dă o semnificație corectă. Despre ce e vorba ? Piesa e o comandă făcută de regina Elisabeta, care obișnuia să închidă ciclul de petreceri începute de Crăciun și să le termine în această a douăsprezecea noapte cu un spectacol special, comandat. Asta i-a cerut lui Shakespeare, o piesă de Bobotează, o piesă de Sfântul Ion. O piesă de la sfârșitul chefurilor. Așa că am ezitat între a-i spune *Noaptea de la sfârșitul chefurilor* sau *Noaptea de la spartul târgului*. Noi știm foarte bine că tristețea care-l apucă pe român de Sfântul Ion este incomparabilă, nu există melancolie mai mare în sufletul unei națiuni decât când se termină petrecerile începute de Crăciun. E o mare melancolie cu această ultimă petrecere, căci a doua zi ne ducem la serviciu! E o mare tristețe. Acesta e sentimentul de „la spartul târgului", un sentiment de sfârșit de lume, pe care nimeni nu-l trăiește mai bine, ca nație, decât românii. De aceea, am propus acest titlu, care vorbește nu numai despre semnificația textului, ci și despre spectacol, care este, totuși, o adaptare, fiindcă am transformat mult materia traducerii lui Mihnea Gheorghiu.

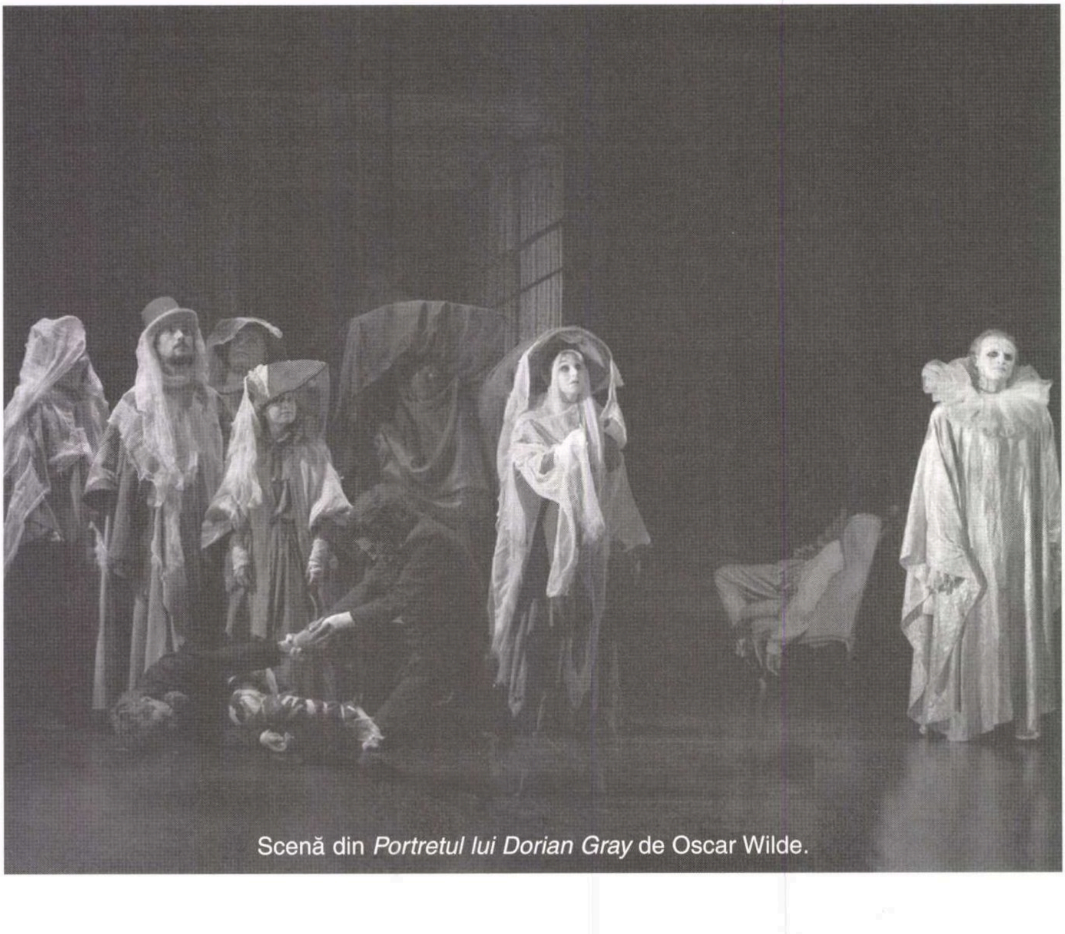
Patrel BERCEANU

Dragoş GALGOŢIU
Răzvan MAZILU

„Lumea va avea totdeauna nevoie de lucruri frumoase”

Tamara Susoi: *Deşi împletirea dintre teatru şi dans în acelaşi spectacol nu este nouă, în* Portretul lui Dorian Gray *de la Odeon, este inedită. În ce constă originalitatea structurii acestei montări?*

Dragoş Galgoţiu: Prioritate a avut gândul spectacolului şi nu soluţia estetică legată de dans, care este doar una dintre consecinţe, unul dintre elementele de seducţie, nu numai de personalitate. Interesul meu pentru text, nu a fost legat de dans în primul rând, ci de nonverbalitate. Aceasta nu e descriptivă, ci se referă la realităţi interioare, estetizează pentru că deformează realul, şi, astfel, a dus înspre forme de dans, de balet. De mai mult timp, sunt tot mai preocupat să dezvălui realităţi din umbră, un fel de impresii ale



Scenă din *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde.

memoriei, trăirilor, emoțiilor extrem de subiective, de personale. *Dorian Gray* este foarte legat de o experiență scenografică pe care am avut-o cu Andrei Both la Budapesta, când am montat *Medeeamaterial* (Heiner Müller). Spectacolele nu seamănă fizic, ci ca direcție, ca experiență teatrală. Pe de altă parte, există două teme majore pe care le exersez chiar de la primele mele spectacole, *Neînțelegerea* din 1979 și un alt spectacol foarte special pe care l-am făcut tot cu Andrei, *La 50 de ani ea descoperea marea*. Spectacol foarte apropiat de experiențe despre care noi nu știam, dar care se întâmplau atunci în lume, făcute de Robert Wilson și Pina Bausch. Și acolo era vorba despre o deconstrucție și de o reconstrucție a realului, exista o relație între gestul teatral și muzică, între gestul teatral și dans, dar nu făcut cu dansatori. În *Neînțelegerea* exista o temă importantă, o obsesie a abisului, a lumii de dincolo de vizibil, o nostalgie a absolutului, în sensul în care apare în picturile lui Caspar David Friedrich. Cu timpul, nostalgia aceasta abstractă a căpătat culoare. Meditația asupra teatrului ca Paradis pierdut, ca o insulă a lui Prospero raportată la lumea reală, este una dintre temele mele majore. Cealaltă temă, care apare în toate spectacolele de teatru pe care le fac de 26 de ani, este tema revoltei. Un alt spectacol apropiat de *Portretul lui Dorian Gray* este *Baal*, un amestec al temelor revoltei, esteticului și a nostalgiei față de absolut. Sub pojghița delicată

Oana COJOCARU și Răzvan MAZILU.

a rafinamentului, a frumosului pur, tema revoltei există și în *Dorian Gray*, numai că proporția e diferită.

Relația pe care am început s-o construiesc cu Răzvan, din momentul în care am făcut o Gală a Dansului la Odeon, mi s-a părut că e un prilej foarte bun, ca împreună cu un artist de calitatea lui absolut extraordinară, să discutăm despre aceste lucruri. Pentru acest demers teatral a fost un partener excepțional în două planuri – și în calitate de coregraf și în cea de interpret. Dacă alături de Andrei și de Răzvan am început construcția spectacolului, Doina Levintza și Alexandru Abagiu au dezvoltat drumul deschis. Doina a fost cea care a împins totul spre un estetism acut. Distribuția de mare calitate de la Odeon cuprinde în majoritate actori cu care eu lucrez de mult, dar și oameni tineri care au intrat în echipă. La care se adaugă mici descoperiri, cum este unul dintre miracolele acestui spectacol, Oana Cojocaru, micuța balerină, care era în clasa a IX-a atunci când am distribuit-o. Fragilitatea și talentul ei contează mult în spectacol. Dansul este o consecință, e firesc ca spectacolul să alunece spre balet, spre o formă pură. Acolo se fac legăturile cu lumea de dincolo de vizibil, cu Utopia estetică a lui Wilde, cu viziunile lui Caspar David Friedrich, pictorul filosofilor, cu melancolii în care iluzia teatrală devine Paradisul pierdut. Chiar dacă spectacolul este construit secvențial, am încercat ca trecerile să fie în spiritul lui Wilde, să lovească subtil, invizibil.

Răzvan Mazilu: În primul rând, cred că inedit este faptul că personajul central al poveștii nu verbalizează, ci se exprimă doar prin dans, expresie plastică, corporalitate. O idee regizorală extraordinară. Este o provocare atât pentru un regizor, cât și pentru un coregraf, o alegere estetică de mare curaj. Cum am mai spus și cu alte ocazii, misterul și fascinația poveștii și a personajului se naște în primul rând din fuziunea celor două arte. Deși nu sunt la prima încercare de a pune alături teatrul și dansul (de data aceasta sintagma „teatru-dans“ este nepotrivită, nici lui Dragos nu îi place; să nu ne grăbim să categorisim forțat un spectacol mai „altfel“), ajung, din nou, la concluzia că nu există reguli stricte, rețete ale genului, că tocmai asta e frumusețea fuziunii artelor, aceea de a se lăsa redescoperită de fiecare dată, cu fiecare propunere. Știm cu toții că trăim într-un secol al interdisciplinarității, că artele își împrumută mijloacele în fel și chip, cu mare curaj.

T.S.: *În ce măsură temele reflecției dumneavoastră asupra romanului sunt esențializate în scenografie?*

D.G.: *Portretul lui Dorian Gray* este unul dintre ultimele mituri ale civilizației europene, ca Faust, care revine în multe dintre spectacolele mele de teatru. Pentru mine, miezul acestei povești este relația persoanei cu sine însăși, în oglindă, relația între experiențele interioare și ficțiunea care oculteaza ființa. Acesta e nucleul spectacolului pe care am construit toate temele. Am încercat să rezolv în mod radical, din scenariu, unirea tuturor planurilor. Era nevoie de un scenariu scris ca pentru cinema, care să includă soluții. Tăcerea personajului central deformează narațiunea, conflictele, spațiul. Dansul e produs al acestor deformări și deregleazā mai mult echilibrul poveștii. Era nevoie nu de un decor sau de un spațiu teatral, era nevoie de un instrument de dramaturgie vizuală. Andrei a personalizat expresiv scena, a continuat integrarea temelor prin marile lui obiecte teatrale. Senzual și monumental, decorul structurează spectacolul, ordonează și modelează relația dintre imaginar și real. Scenografia devine eseu. Oglinda care acoperă scena picturalizează imaginea teatrală prin trasparență și reflectare, tabloul devine scenă de teatru, dansul pe scenă, iluzia și teatrul în teatru au multiple ecouri în construcția vizuală.

Îmi amintesc de o discuție de acum câțiva ani, pe care am avut-o cu Andrei Both, despre ce facem noi, despre drumuri, despre alegeri și el îmi spunea că tocmai a văzut ultimul spectacol al lui Wilson, care nu l-a surprins. Erau lucruri pe care le mai văzuse, pe care le știa. Dar era ceva foarte important în acel spectacol. Totul era dus până la capăt. Îmi spunea că e într-o perioadă artistică în care ține foarte mult să termine spectacole. De când mă știu, eu am fost un fel de pilot de încercare. Mi s-a părut că e bine să riști pentru ceva important, să te joci cu limitele, să ai curaj în actul estetic. În cazul *Dorian Gray*, a fost extrem de important să încercăm să ducem lucrurile până la capăt. În anumite momente, asta mi se pare cel mai important. Dansul, nonverbalitatea, toate structurile esențiale, picturalitatea, muzicalitatea și imaginile traslucide, fluide, toate au fost imaginate cu dorința de a face un spectacol care să emane armonie, imagini imateriale și o lumină specială, indiferent cât de complicat, plin de umbre, ar fi labirintul lui interior.

T.S.: *Există totuși o afinitate între estetica stilului dumneavoastră regizoral/coregrafic și estetica dandysmului?*

R.M.: Îndrăznesc să sper că da, cel puțin pentru acest spectacol. De altfel, aproape toate spectacolele mele – fie în calitate de coregraf, fie doar ca interpret – sunt inspirate din universuri decadente. Cred că dansul este o cale prin care putem ajunge la Frumusețe, la Estetism. Este o formă de evadare din cotidianul vulgar. Caut, precum un dandy, o armonie între fondul, substanța unei mișcări și forma acesteia, caut și o anumită spiritualizare a dansului, nu doar o funcție pur decorativă. Îmi place să încerc mereu experiențe și senzații noi în dans. Îmi plac accentele îmbibate de multă teatralitate, „punerile în scenă“. Am și o „problemă“: mă suspectez, câteodată, că încerc, prin ceea ce fac pe scenă, să mulțumesc pe toată lumea. Or, asta e impropriu unui dandy, al cărui gust pentru risc și scandal este definitoriu. Îmi place mai mult când dansez singur, iată și o formă de egoism. Un lucru este cert: pe scenă îmi place să seduc.

D.G.: Există o reacție de respingere evidentă a fenomenului dandy față de „dimensiunea banală“ a existenței. Estetismul universului dandy are o motivație care îmi este extrem de aproape. Evaziunea dandy și nostalgia mea pentru lumile de dincolo de vizibil sunt similare. Există o seducție comună exercitată de umbră, de deformarea *abstrusă* și de luminile unui Paradis pierdut teatralizat. Dandysmul e polemic, estetizarea realului e o formă de revoltă. Revolta mea e de obicei mai brutală, mai directă. Există și alte perpective ale apropierii. Când făceam armata, într-un regiment disciplinar din sudul Olteniei, într-o lume îngrozitoare, cu crime și cu o mizerie de nedescris, în satul din apropiere găseam cărți extraordinare pe care nu le cumpăra nimeni. Atunci am avut ocazia să citesc Huysmans – *În răspăr*. Toată construcția mea estetică de mai târziu a fost marcată de spiritul acestei cărți. Ulterior, discursul lui Hocke asupra manierismului și descrierea sensibilității *asianice,* interesul lui pentru deformările oglinzilor și pentru rătăcirile prin labirinturi imaginare, a avut un efect similar. Trecerea spre *Portretul lui Dorian Gray* a devenit gestul cel mai firesc.

T.S.: *Dorian, Basil, Henry sunt fațete ale lui Wilde însuși?*

R.M.: Cu siguranță. Câte puțin din fiecare personaj se regăsește în personalitatea atât de complexă a lui Wilde, așa cum îl cunoaștem noi din legende

: aspirația perpetuă către frumusețe și fericire, vulnerabilitatea expusă a unui artist autentic, cinismul și voluptatea hedonistă, proprie marilor revoltați.

T.S.: *Ce loc ocupă în spectacol relațiile din acest triunghi?*

D.G.: În anumite planuri ale construcției geometrizez destul de mult. Triunghiul acesta mi-a permis să controlez structura foarte bine. Am adăugat un alt plan prin narator, care dezvăluie cartea și pe autorul ei ca pe o altă oglindă. Am fost tentat să introduc elemente din biografia lui Oscar Wilde, reflex tragic al cărții, dar am simplificat. Mi s-a părut că discursul scenic ar putea pierde farmecul povestirii. Naratorul coagulează dimensiunea verbală a esteticului, teoria estetică și hipnotismul teatral al frazelor lui Wilde.

T.S.: *Un alt personaj dezvoltat din structura de bază este cel al servitorului. Este acesta un alt dublu al lui Dorian Gray?*

D.G.: Personajul mut, misterios, ființa tăcută din umbră, face parte din neliniștile mele constant exprimate. A apărut în spectacolele-examen din facultate, în *Neînțelegerea*, în *Copiii lui Kennedy*, în *Mult zgomot pentru nimic,* în *Medeeamaterial.* Există mai multe teme pe care el le coagulează, există un nor semantic care plutește în jurul lui. Dimensiunea faustică a spectacolului îl dezvăluie ca dublu întunecat al lui Dorian. E legat de presiunea timpului distrugător, de moarte, de pericole neclare, de neînțeles. E profund malign, dar evocă mereu o nostalgie prerafaelită, prezența lui este o caligrafie estetică a răului, a trăirilor dureroase.

T.S.: Portretul lui Dorian Gray *este în acest moment cel mai căutat spectacol al Teatrului Odeon. Are deja spectatori fideli care vin sa îl revadă de mai multe ori. V-ați așteptat la un asemenea succes?*

D.G.: Tipul de teatru pe care îl fac eu a provocat întotdeauna atitudini extrem de radicale. În anul III, când am făcut la Sibiu *Neînțelegerea,* a fost o reacție extrem de puternică a presei și am primit Premiul Festivalului de Regie. La următorul spectacol însă, *Copiii lui Kennedy*, majoritatea presei a fost rece, dar reacția publicului a fost teribilă. La trei ani de la premieră erau sute de oameni care nu reușeau să intre și forțau ușile de la intare. A fost un mare scandal câteva luni în ziare și am fost apărat de doamna Cătălina Buzoianu și de Dinu Cernescu. Mai e ceva ... eram student, domnul Liviu Ciulei a venit la noi la cursuri și ne-a descris un fel de teorie secretă, care m-a marcat. Există spectacole importante și spectacole neimportante, spunea el. Nu contează spectacolele care sunt doar bune, chiar foarte bune, la fel cum nu contează nici cele proaste. Spectacolele importante sunt cele care dau viață artei teatrale. Totdeauna spectacolul de teatru a fost pentru mine un act de mărturisire. Cu riscul reacțiilor vehement negative, cu riscul depășirii zonelor estetice acceptate, dar și cu experiențe importante care au dat un sens existențial acțiunii teatrale. Uneori spiritul aventurii estetice poate fi extrem de radical și are o dimensiune inevitabil egoistă. E un act de trăire, e animat de convingeri și are nevoie de mari energii subiective. Am vrut însă ca *Dorian Gray* să fie un spectacol terminat. Există un sens al fiecărui act teatral. Reprezentarea pe scenă a cărții lui Wilde în mijlocul unui mare oraș murdar, într-un timp al destrămării dimensiunilor culturale, avea în mod sigur nevoie de public bun, de entuziasm și de multă căldură.

R.M.: Sincer, da, m-am așteptat. Să nu uităm că este un roman cu încă foarte mulți fani. O capodoperă va avea întotdeauna succes în timp. Și, mai ales, să nu uităm că lumea va avea întotdeauna nevoie de lucruri frumoase.

Tamara SUSOI

Scenă din *Othello* de Shakespeare.

Foto: Barabás Zsolt

BOCSÁRDI László:

„Nimic nu e absolut. Doar Dumnezeu"

Oana Borș: *Vă preocupă foarte mult bufonul. E un mod personal de a vă raporta la existență. Cum apare această temă în spectacolele dumneavoastră?*

Bocsardi László: Cred că omul de teatru este un bufon. Bufon în sensul întâlnit la Shakespeare. Singurul care vede adevărul, vede tot ce-i penibil și, mai ales, are curajul să spună. Cred că oamenii, în viața de zi cu zi, sunt cetățeni, dar undeva, în străfundul lor, există bufonul. De aceea, încerc să mă apropii de text din punctul său de vedere. Pentru că trebuie să prezentăm spectatorului ceea ce observăm. Nu să născocim. Și, mai ales, să găsim o formă adecvată ca aceste observații să ajungă la el. Iar să convertești un cetățean în bufon e cel mai greu lucru. Să-l faci să simtă. Pentru asta trebuie să fii foarte talentat, să zic așa, să fii inspirat.

O.B.: *Revelarea adevărului este dată omului total, spunea Berdiaev. Există personaje-bufon prin gura cărora se rostesc adevăruri?*

B. L.: Personajele nu sunt oameni totali. Autorul este omul total. Iar legătura dintre el și eroii săi este una complexă, tot timpul în transformare. Același tip de relație trebuie să o avem și noi. Sunt momente în care e necesar să te îndepărtezi de personaje, căci comportarea lor face ca bufonul din tine să se sperie sau să râdă. Și sunt momente în care te apropii de ele pentru că spun adevărul. Iar, într-un text foarte bun, personajul care spune adevărul se modifică. La un moment dat, poate fi chiar cel negativ, sau cel mai penibil. Adevărul spus devine astfel contrapunct.

O.B.: *Și în cazul spectacolului* Othello, *cel pentru care ați fost nominalizat pentru premiul de regie, anul acesta, la Gala UNITER, care este personajul care se apropie cel mai mult de adevăr?*

B.L.: Normal că cel mai simpatic personaj este Desdemona, dar nici cu ea nu pot fi totalmente de acord, nu o văd nici pe ea fără cusur. Pentru că Shakespeare creează personaje vii, care au însușirile unui om obișnuit. Sigur, concentrate și foarte bine gândite. Deci nu pot spune că există eroi care spun adevărul și alții care nu o fac. Nu ar fi dramatic. Și cred că cel mai important lucru – și nu spun o noutate, spun o banalitate –, este că personajele reflectă modul în care un autor gândește lumea.

O.B.: *Iar regizorul vede, la rândul său, propria lume. Ce v-a interesat la* Othello?

B.L.: Introspecția unei zone a sufletului nostru: relația dintre bărbat și femeie. De altfel, majoritatea spectacolelor mele se bazează pe această temă. Abia când am început să lucrăm, mi-am dat seama de un lucru esențial. Căci, eu îmi formulez ideile în timpul lucrului. Mă las purtat de instinct și abia apoi văd spre ce mă duce acest instinct, ce înseamnă, de fapt. Așa s-a întâmplat și la *Othello*. În timp ce repetam, am conștientizat că dur în această poveste este faptul că Iago este un om *mic*. Poate pentru alții era normal ca Iago să fie meschin, dar eu a trebuit *să simt* că este așa pentru a găsi cheia poveștii lui Othello. Pentru că un om mic reușește ușor să distrugă viața oamenilor cu suflet nobil. Acest lucru se întâmplă și în lumea noastră. Deci, am construit spectacolul pe această direcție pentru că așa venea din text, nu pentru că am gândit dinainte. Inițial, de exemplu, foloseam o muzică care era compusă pe sunete de balenă, peste care se suprapunea melodia unui saxofonist. Când am ales, credeam că va fi muzica lui Othello. Dar, în timpul lucrului, mi-am dat seama că nu poate fi decât cea a lui Iago. În Iago există animalitatea irațională a omului primitiv. Doar el, fără să vrea ceva important în viață, reușește să-i distrugă pe ceilalți, reușește să-i distrugă de tot. Și aici este cheia piesei.

O.B.: *Vorbeați despre instinctul alegerii. Deci plecați de la instinct către conceptualizare atunci când creați?*

B.L.: Dacă citesc un text care mă fascinează, simt că trebuie să-l fac. Dar nu știu de ce trebuie să-l fac, nu știu cum trebuie să-l fac. Înainte încercam să formulez, acum nu mai încerc. Aștept momentul de grație când, în timpul zilei sau nopții, vine din mine, dinăuntru, o energie și mă forțează să formulez anumite puncte. Sigur că apoi le scriu, le notez. De obicei, când văd un spectacol sau un film foarte bun, începe să se construiască în mine spectacolul meu, care nu are nimic comun cu ce am văzut, însă mă duce în starea aceea de creație. Sunt momente în care, după ce am pornit în această aventură, mâna este cea care îmi notează ideile, ce încep să lege între ele. Iar când am pornit lucrul și simt că am instinctul treaz, caut să găsesc contrapunctele. E nevoie de contrapunct, pentru că, altfel, spectacolul ar fi o declarație. Iar el trebuie să fie, de fapt, un studiu al unui fenomen care pe mine mă neliniștește, mă fascinează. Dacă lipsește contrapunctul, spectacolul devine manipulativ pentru spectator.

O.B.: *Deci îi dați posibilitatea alegerii...*

B.L.: Da, sigur, ideea mea e acolo, dar contrapunctată. Ca în muzică. Fără contrapunct, totul e manipulare. De aceea nu-mi plac spectacolele care folosesc o singură cheie. În care simt că nu apare și o altă direcție.

O.B.: *Acest adevăr despre care vorbiți exclude folosirea simbolului în teatru?*

B.L.: Eu nu lucrez cu simboluri. Dacă încerc să gândesc prin simboluri, fac lucruri false. Din cauza asta instinctul este mult mai important decât rațiunea, decât legarea anumitor momente de gândirea omenirii, să zic așa. Eu fac un lucru instinctiv și apoi constat că acel lucru duce la ceva, la un moment din Biblie sau la o pictură, de exemplu. Sigur că pe astea le am în mine. Dar totul vine din interior. Și sunt curios ce vine dinăuntru. Apoi încerc să înțeleg ce înseamnă. Niciodată invers. Vine de la Dumnezeu, nu de la mine.

O.B.: *Și atunci, „Facă-se voia Ta“ este calea pe care o urmați.*

B.L.: Da, eu așa gândesc. Se face voia lui Dumnezeu. Iar dacă eu privesc viața cu ochii bufonului, atunci mă distrează să-i observ pe cei care cred că au posibilitatea de a face tot ce vor. Când citesc un text, îmi dau seama că majoritatea personajelor se comportă așa. Iar faptul că reușesc să construiesc un spectacol nu depinde de mine. Am înțeles de mult asta. Instinctul de a face un spectacol nu mi se datorează mie, cel voinic, cel deștept, cel talentat. Eu pot să fiu numai recunoscător că am momente în care simt cum să fac un spectacol. El apare, așa cum zice Pirandello, „nu se știe cum“. În același timp, mi se pare normal ca, în majoritatea timpului, să nu simt. Când lucrez, sunt bufon. În rest, sunt un cetățean care se luptă să fie bufon. Dar momentul în care devin bufon, e clipa de grație.

O.B.: *Există anumite lucruri care vă frământă și care încercați să le exorcizați prin ceea ce faceți?*

B.L.: Simt tragedia omului care a fost aruncat în viața asta și simt nevoia lui de a se întoarce într-o lume în care este armonie. Este ceea ce îmi doresc și sunt sigur că toți ceilalți au nevoie să o găsească. În viață sunt momente foarte dure în care, chiar în nenorocire, apare paradoxal această armonie totală, care mă face să gândesc că există o altă lume, există o altă combinație din care venim și în care vrem să ne întoarcem. Dacă reușesc să construiesc în teatru acest adevăr al vieții, dacă pot să fac să transpară existența divinității, atunci înseamnă că mi-a reușit spectacolul. E ceea ce s-ar numi în alt limbaj, poezie, sau, cum spuneau grecii, *catharsis.* De fapt este vorba de singurătatea omului. Singurătatea este punctul de pornire și pentru relația dintre femeie și bărbat, și pentru relația omului cu moartea. Dacă o conștientizăm și îi dăm adevărata măsură, atunci ajungem la lucrurile cele mai importante. Este problema singurătății sacre, a ceea ce ne este dat.

O.B.: *Să trecem în altă zonă, aceea a comunicării directe cu cei din jur. Există o relație organică, aș putea spune, între dumneavoastră și trupa de la Sfântu Gheorghe, pe care ați format-o. Simțiți o diferență majoră atunci când lucrați cu actori din alt teatru?*

B.L.: Cred foarte mult că teatru bun se poate face numai de oameni care reușesc să fie prieteni, care reușesc să vadă în același fel lumea. E important ca actorii să înțeleagă limbajul teatral cerut. Iar aceasta necesită un timp mai îndelungat de stat împreună. Deci, acasă lucrez mult mai ușor. Poate și pentru că nu am grija a ceea ce se întâmplă dacă nu pot să spun nimic, dacă în ziua respectivă simt că nu e bine. Am făcut multe spectacole împreună și ei simt, știu, că, de fapt, e o chestie de timp. Dar, dacă lucrezi pentru prima dată în alt loc, acolo trebuie să-i convingi pe actori de la început.

O.B.: *Pentru că nu aveți o istorie comună...*

B.L.: Da, așa e. Dacă încerc să mă gândesc la spectacole mari, majoritatea au fost făcute cu trupe foarte bine închegate, în formule tip laborator. Dacă ne gândim la Grotowski, sau Strehler, sau Brook, sau Mnouchkine... Sau Teatrul „Bulandra“, la noi, Teatrul Maghiar din Cluj. Mie îmi place această metodă de lucru. Nu urmăresc să regizez, ci caut să-l oblig pe actor să-și pună întrebări. Un actor foarte bun, din punctul meu de vedere, este cel care în timpul repetiției se oprește și spune: fac altfel. Și face altfel. Fără să-l opresc eu, fără să-i sugerez asta. Am câțiva actori care lucrează așa.

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU-MUREȘ

O.B.: *Câteva nume?*

B.L.: Cei doi actori foarte importanți: Pálffy Tibor și Váta Loránd. Apoi, Szabó Tibor. Sunt actori cu care am lucrat mai mult timp. Dar, și actorii mai tineri, care au venit în trupă de un an, doi ani, trei ani: Matroy Lászlo, Kicsid Gizella, Péter Hilda. Când îmi dau seama că simt în ce zonă suntem, despre ce vorbim, ce ne interesează, atunci mă retrag, pentru ca ei să poată căuta. Acest lucru devine aproape imposibil într-un teatru unde lucrezi pentru prima dată. Trebuie să fii atotștiutor, pentru că dacă schimb o scenă pentru a treia oară, deja văd în ochii actorilor neliniște. Probabil că dacă am face două–trei spectacole împreună, ar apărea și acolo siguranța.

O.B.: *Plecând de la mentalitatea diferită, de la școala diferită, există o diferență între un actor maghiar și unul român?*

B.L.: E foarte interesantă întrebarea, pentru că fenomenul e complex. De exemplu, am lucrat cu actori maghiari din Ungaria, actori maghiari din România, din Iugoslavia și cu actori români. În același spectacol. Și atunci am înțeles ce se întâmplă. Am reușit să comunic cel mai bine cu actorii maghiari din România și cu actorii români. Mi-am dat seama că nu este o chestie de naționalitate, religie sau cultură, în general, ci este vorba de cultura limbajului teatral. Așa că eu mă înțeleg foarte bine cu actorii români din București, cu care lucrez acum (actorii din distribuția spectacolului *Nu se știe cum* de Luigi Pirandello, la Teatrul „Nottara", *n.red.).* Văd că înțeleg foarte repede ce spun, cu toate că, uneori, atunci când sunt obosit, am probleme de limbă, îmi găsesc mai greu cuvintele. Când vii cu un limbaj nou, diferit de cel din zona din care sunt actorii, pericolul este ca ceea ce se naște în timpul repetiției să se piardă apoi. În același timp, cred că fiecare spectacol bun are un limbaj special. Asta și spun în timpul lucrului: „Cum ai făcut acum nu e bine, pentru că este valabil în orice alt spectacol. Trebuie să faci în așa fel încât să fie valabil numai aici." E un lucru foarte important

O.B.: *Am urmărit repetițiile ultimul spectacol la care lucrați, la Teatrul „Nottara", și am observat importanța pe care o acordați nuanței, ce devine uneori chiar personajul principal...*

B.L.: Adevărul în teatru stă în nuanță. Nu în stările lungi. Stările sunt niște vibrații. Așa suntem noi, oamenii. Nu stăm toată ziua într-o stare. Nici măcar o jumătate de oră. Dacă intră cineva într-o cameră, modul de a vorbi se schimbă când îl observăm pe cel care intră. Apoi, pot să mă întorc la starea inițială. Dar există o modificare. Aceste schimbări de nuanțe duc la adevăr. Într-un text bun se spun adevăruri mari, care, dacă nu sunt contrapunctate de adevăruri mici, totul devine fals, manipulativ. Dacă actorul nu reacționează la orice, nu reacționează la partener, la lumină, la muzică, la decorul care se schimbă, dacă nu-și schimbă glasul, dacă nu apar alte registre în timpul jocului, totul e fals. Prezența actorului trebuie să fie una complexă. Cum am zis la început, relația autorului cu personajele se schimbă tot timpul. Tot așa trebuie să fie și relația actorului cu personajul său. Câteodată crede ce spune și atunci trăiește ca el, altă dată caută niște nuanțe prin care se îndepărtează și îl demască. Deci, raportul său cu personajul trebuie să se schimbe continuu, altfel nu e valabil ce face. Iar, dacă spectacolul e bine făcut, și publicul, la rândul său, trebuie să-și schimbe relația cu eroii. Nu să fie captivat de poveste, ci pătruns de misterul care se naște din schimbarea permanentă a legăturii lui cu personajul. Numai așa teatrul devine un loc în care reușește să se autocunoască. Iar totul pornește de la faptul că nimic nu e absolut. Doar Dumnezeu.

Oana BORȘ

Foto: Barabás Zsolt

KICSID Gizella și VÁTA Loránd în *Othello.*

RESTITUIRI

CLAUDIA MILLIAN

Ion CAZABAN

Claudia Millian și estetica formelor teatrale

A fost Claudia Millian primul nostru cronicar dramatic de sex feminin? Sunt destule indicii că ar fi fost așa. Mai înainte sau în același timp cu ea, Sofia Nădejde, Hortensia Papadat-Bengescu, Lucrezzia Karnabatt, deși au scris articole cu teme teatrale, n-au avut spațiu săptămânal rezervat în gazetă pentru comentarea premierelor. Poeta și dramaturga Claudia Millian, căsătorită cu Ion Minulescu, își va expune continuu opiniile despre un spectacol sau altul, semnând Dim. Șerban, în *Viitorul*, apoi în *Adevărul literar și artistic.* Ne limităm anume la anii imediat următori Primului Război Mondial. Evenimentele ulterioare din viața teatrului nostru nu-și descoperă întreaga semnificație dacă nu luăm în considerație cum se cuvine, ca un preludiu, ce s-a gândit, ce s-a dorit, ce s-a făcut în acei ani. 1919–1922 sunt ani de bilanț al valorilor tradiției și, totodată, al aspirațiilor novatoare, curmate ori amânate de război; sunt ani de nostalgii și de revendicări imperioase, de elanuri entuziaste și eforturi spre luciditate, de încercări și comparații necesare (cu ce se întâmplă pe scenele Europei). Prezența regizorului german Karl Heinz Martin, în primăvara lui ’22, la Compania „Bulandra“, montările de factură expresionistă realizate acolo, au stârnit controversa previzibilă, dar au stimulat incontestabil orientarea și limpezirea unor probleme de fond pentru evoluția creației teatrale în modernitate. Claudia Millian scrie cronici din care nu lipseau modelele, reperele – explicabile în situația de-atunci a artei scenice de la noi. Karl Heinz Martin îi va da prilejul să sublinieze, încă o dată, niște priorități: „Poate că de aici înainte actorii vor „juca“ cu adevărat și publicul nu va mai asculta doar recitarea neobosită a atâtor piese, ci va putea „vedea“ și „simți“ misterul intelectual al facultăților creatoare“. Cronicile ei erau preocupate de plastica faptului scenic, de calitățile senzoriale ale acestuia în provocarea emoției spectatorului. Claudia Millian, poetă, dar și graficiană și pictoriță, formată la școala de Belle-Arte, amintește cum „ani de-a rândul, după fiecare cronică teatrală, m-am oprit la această armonie de culoare și de linie care exprimă direct intențiunea interioară a dramei“. În spectacolele regizorului german are revelația teatrului preconizat: „Este pentru prima oară, și o afirm cu convingere, când am putut remarca [...] gândul autorului și când am văzut pe actori „jucând“. Pasiunea compunerii decorative și a acordului concertator între acțiunea exterioară, adică expresiunea plastică, și culoarea verbului – rară sau intensă, clară sau întunecată – alături de elocința hainei, a părului, a gurii, a ochilor, n-a putut fi realizată în întregime, cu atâta simț de artă și de originalitate, ca sub Karl Heinz Martin“ (*Adevărul literar și artistic* nr.71, 2 aprilie 1922). Concluziile benefice ale trecerii acestuia pe la noi privesc, în primul rând, înțelegerea unui mod de a face teatru, asimilarea unor exigențe care vor produce schimbări în concepție și în practică, impunând reconsiderarea contribuției regizorale și scenografice. De altfel, Claudia Millian observase că, în acel moment, cronicarul „nu mai poate vorbi numai de actori și nu se mai poate spune că modul de reprezentare e un detaliu de mică importanță“ (*Viitorul* nr.3943, 10 mai 1921). Regia și scenografia trebuie să dovedească o gândire adecvată publicului contemporan. Inscenarea pieselor clasice este o probă indiscutabilă, arătând cum „timpul de azi lucrează la haina și la ocheanul prin care trebuiesc montate", adică asupra viziunii regizorale. Adecvat este și decorul lui Pojedaev pentru *Macbeth*, monumentalitatea și simplitatea fiind „puncte de reper [...] între caracterul tragediei lui Shakespeare și acela al arhitecturii scenice" (*Adevărul literar și artistic* nr. 95, 17 septembrie, 1922). Indiferența regizoral-scenografică este, deseori, semnalată prin „lipsa de stil", pricinuită de un dezacord flagrant cu textul piesei și chiar „cu întregul" interpretării. Unui spectacol istoric nu i se potrivesc decorurile altuia feeric, nici invers, fiind vorba de specii dramatice diferite care pretind diferențe de reprezentare scenică, nu cum se putea vedea: „aceleași decoruri cu castele medievale, aceiași pomi cu frunzișul dintr-un singur plan de sită, acelaș cer obișnuit și monoton, aceleași flori zugrăvite pestriț pe un gard de mucava. Costumele clasice și coifurile pompierilor – de la teatrul antic la cel istoric, de la cel istoric la cel feeric, cu o seninătate inconștiență" (*Viitorul* nr.3746, 14 septembrie 1920). Deosebită de alți cronicari de atunci, Claudia Millian consemnează calitățile și defectele costumului: („hainele femeilor fără personalitate"), iar uneori vine cu propriile propuneri, ca la *O scrisoare pierdută*: „costumele înseși, pentru a putea mai bine sugera atmosfera comediei, trebuie exagerate și mai caricaturale" (*Adevărul literar și artistic* nr.94, 10 septembrie, 1922). După cum, pentru o feerie, „poți inventa costume noi, îmbogățite cu păsări stilizate, în culori bine împerecheate, peste care luminile proiectate să se lase ca niște fluturi stranii" (*Viitorul* nr.3746, 14 septembrie, 1920).

Uneori, înseși împrejurările spectacolului îi întețesc receptivitatea, o ajută să primească mai mult, să-și aprofundeze impresiile altfel decât în condiții normale. Așa a fost într-o seară cu viscol, când, la Național, se juca *Un faliment* de B.Björnson: „furtuna puternică de afară, care răzbea printre decoruri, spărgându-și vuietul îndărătul culiselor, punea situațiunea de pe scenă într-un adevărat cadru nordic și adăuga durerii inșilor ceva din psihologia timpului, ceva din fatalitatea atmosferei [...] Când am ieșit pe stradă și am văzut, sub biciuirea viscolului și a furtunii, atâtea perechi încordate sub același gând de protestare contra naturii care le lovea cu îndârjire [...], mi-am dat seama încă o dată de procesul lui Björnson" de atitudinea sa burgheză, acceptând uniformitatea comunității – atitudine diferită de a lui Ibsen care, „ar fi devenit sălbatic și înfiorător de izolat față de rațiunea mulțimii" (*Viitorul* nr.3811, 30 noiembrie 1920).

Dincolo de obiecțiile făcute adesea scenografiei, Claudia Millian reține, totuși, creația actorului care poate salva și înălța spectacolul: „Reprezentarea vizuală a Regelui Lear – cu toate că s-a desfășurat în decoruri grele, aproape fără stil și fără acea simplitate suverană pentru grandoarea senzațiilor – a evocat clipe biblice, de alcătuire sufletească și fiziologică, a sugerat o atmosferă îmbibată cu veninul leprei și al nebuniei, a reinventat pe Shakespeare", datorită lui Nottara care a reușit „una din capodoperele interpretării românești (alături de *Hamlet*-ul d-lui Demetriade)" (*Viitorul* nr.3783, 15 februarie 1921). Nici din aprecierea actorilor nu vor lipsi metaforele poetei sau referințele la artele plastice: „D.Ion Brezeanu, în Cetățeanul turmentat, și-a desenat rolul cu arabescul mișcărilor sale de plasticitate comică, cu expresia figurii sale pe care parcă ar fi împrumutat-o din galeria măștilor lui Felicien Rops" (*Viitorul* nr.3764, 1 octombrie,1920). Și mai surprinzător este înfățișat volubilul și exuberantul Ion Iancovescu, al cărui talent îi dă impresia „unei stofe bogat imprimate de mâna unui artist decorator: arabescuri rotunde și linii răsturnate urmăresc capricioasele mișcări ale desenului colorat fantezist" (*Viitorul* nr. 3770, 12 octombrie 1920).

Considerând teatrul ca o artă a expresivității vizuale, referințele Claudei Millian nu se mărginesc la grafică, pictură ori tapiserie. Regizorul unor poeme dramatice (de Victor Eftimiu, Zaharia Bârsan, Anghel și Iosif) din repertoriul vremii, trebuie să evite trivialitatea unor surse de inspirație, să-și stimuleze cu discernământ imaginația. Altfel, în contradicție cu textul de „halucinație și vis", pe scenă este adusă o figurație care „părea evadată dintr-un bal mascat de periferie, iar nu de „dincolo" de noi, unde materia este fum și abur, cenușiu și albastru". Era necesară o vizualizare de altă factură, pentru care „să ne aducem aminte de aparițiunile coregrafice ale școalei Isadorei Duncan și ale Loiei Fuller, de câteva tablouri cinematografice, unde lumina și ritmul evocă fantasmagoria cerului și lumilor abstracte și – numai cu atât – putem să obținem efectul și senzația „realului" de poemă" (*Adevărul literar și artistic* nr.95, 17 septembrie, 1922)

De la exemplul comportamentului „din viață" și argumentul psihologic în aprecierea interpretării caracterelor dramatice, cronicile încep să susțină evoluția spre „teatrul teatral", jocul convențional, decorul stilizat. Descrierile incluse apără simplificarea sugestivă, aflată în montarea piesei *Monna Vanna* de Maeterlinck: „Un cort din pânze dungate în galben și negru, rezemat pe stâlpi îmbrăcați cu pieptare și măști de război, un pat cu blăni sălbatice, un sfeșnic cu patru lumânări galbene și o masă cu casca lui Prinzivalle, iată cortul care deschise perspectiva albastră a Piesei... Măreț și simplu, iată sinteza vizată" (*Viitorul* nr.3580, 21 ianuarie, 1920). Spre deosebire de cei care defineau expresivitatea scenică drept o asamblare de elemente provenite din arte diferite – ce se *alătură* în spectacolul complex – Claudia Millian insistă asupra *sintezei* specific teatrale. Soluțiile decurg din necesitățile concepției creatoare, pentru concretizarea căreia scenografia are o pondere specială: „ne trebuie în decorativul teatral ceea ce ne-a lipsit până acum: sinteza și sinteza o desprinzi din lăuntrul mentalității tale" (*Viitorul* nr. 3746, 14 septembrie, 1920). Refuzând localizarea ilustrativă și reconstituirea naturalistă, susținând sinteza artelor în forma unitară a spectacolului, criteriile Claudei Millian sunt ecoul teoriilor și obiectivelor estetice ale lui Craig sau Appia, ale teatrului simbolist francez, ale scenografiei lui Bakst sau ale studiilor ritmice întreprinse de Dalcroze. Câteva criterii de evaluare au o evidentă frecvență în cronici, când premiera le merita, nu la una bulevardieră, fără preocupări artistice. Conceptele orientative sunt necesare schimbării dorite în arta noastră teatrală. Am menționat sinteza care presupune stilizarea, simplificarea, ce permite relieful elocvent, ca și integrarea armonioasă a componentelor spectacolului. Armonia, acordul sunt, de asemenea, permanent în atenție. Altfel spus, adecvarea stilistică: fie, pe un plan cuprinzător, cu epoca și evoluția celorlalte arte, fie, în planul concepției regizorale, cu textul dramatic și, firește, între toate elementele scenice. Între acestea, interpretul are un rol vizibil coordonator: „preocupându-te de mișcarea lui, de costum și de proporție, ajungi la armonia muzicală pe care trebuie să ți-o sugereze punerea în scenă" (*Viitorul* nr.3746, 14 septembrie 1920). Alături de calitățile de „omenesc", de „compoziție", spectacolul modern, de un diferit dinamism, cere actorului „mobilitate", „variațiunea tonurilor [...] acordul lor cu arpegiile sufletești". Ritmul va fi ca „pulsul în armonie", pe scenă, unde expresivitatea trebuie să fie vizuală și dinamică, iar „mișcarea imprimă caracterul și spiritul" spectacolului. Vizualul scenic este apreciat după criterii precise, comentat cu imaginație de poetă, cu sugestii de un anumit rafinament simbolist. Estetizarea pronunțată a considerațiilor critice (redactate într-un limbaj eteroclit, tranzitoriu) se combină, adesea, la Claudia Millian, cu plăcerea imaginilor impresioniste, de sorginte plastică, după cum constatăm și din articolul pe care-l reproducem aici.

Claudia Millian (Dim. Șerban)

Săptămâna teatrală
Ritmul în manifestările spiritului – Mișcarea în teatru și pulsul în armonie

Ori de câte ori am scris cronica mișcării teatrale, de atâtea ori am făcut lungi paranteze în care am substituit spectacolul intențiilor estetice, ca singurul motiv cu care își pledează existența orice manifestare de artă.

Realizarea frumosului este singura condiție a gestului. De la început, preocuparea aceasta a fost aproape capitală în existența popoarelor și, împrumutând mentalitatea creatorilor, ea a căpătat caracterul individual al acestora. Începând de la procesiunea religioasă până la satira timpului, spiritul omenesc s-a sugestionat în căutarea frumosului.

Veselia sau suferința au fost, rând pe rând, redate prin expresie și ritm, prin linie și sunet, astfel comedia și tragedia, tradusă printr-o mască fixă, au evoluat până la mimica și gestul sintezei definitive. Sinteza trebuie să fie acordul perfect dintre suflet și corp, tradus prin puterea unui gest, unei linii.

Teatrul în a cărui mișcare trebuie să trăiască toate patimile și acțiunile omenești, de la adevăr la fantasmagorie, – teatrul este altarul ritmului universal, în care gestul și sunetul trebuiesc contopite pentru realizarea unei armonii definitive.

Ritmul este însuși mecanismul omenesc. Toată alcătuirea fiziologică a unei ființe cântă în ritm, de la bătaia inimii până la mișcarea conștientă a trupului. Ritmul provoacă exaltarea tuturor facultăților intelectuale; el aduce senzația. Poezia, muzica, dansul sunt arte ritmice, în perpetuă mișcare; pictura și sculptura reprezintă ritmul unei clipe prins în culoare și în linie. Zâmbetul *Giocondei* și gestul *Discobolului* sunt eternizarea ritmului în plastică. Azi, credincioși ai plasticii, tindem spre perfecția statuilor și cântăm, în fiecare gest, puritatea liniei evocatoare și sugestive.

Pentru reînvierea acestui cult al frumosului exterior, însuflețit de ritmul lăuntric, dansul vine să reînvieze frescele și statuile antice. El face școala atitudinilor și acordul dintre cuget și forma exterioară. Mișcarea mecanică a trupului devine expresivă și patimile lăuntrice (sunt) descoperite de gest și linie.

Fuga este expresia unei dorințe interioare de a ajunge; copilul își înalță brațele și întinde picioarele, imitând zborul cocorilor; în sensul fiecărei mișcări există o expresie. Dansurile *Salomeei* trebuie să aibă ceva din fuga morții; după cum o pasăre rănită face zboruri rotunde până cade inertă. Se vede că moartea vine în linii curbe, fiindcă tinde spre infinit.

Eternele pasiuni omenești sunt însoțite de gesturi. Dragostea vine cu mâinile întinse; ea cheamă și așteaptă; ura, cu pumnii strânși; durerea, cu gura deschisă și ochii absenți; senzualitatea, cu pleoapele lăsate și trupul căzut. Totul e numai mișcare.

În teatru, mișcarea imprimă caracterul și spiritul.

Versul supune cuvântul unei alcătuiri cântate, închizându-l în expansiunea ritmului, ca pe o piatră într-o formă cizelată – de aici, muzica își adapă sunetul și trupul își modelează linia. În tragedie, totul tinde spre expresie și ritm.

Pentru realizarea unei armonii, haina însăși trebuie să poarte pecetea unui caracter bine definit. Moda s-a intelectualizat și ea, tinzând să devină o artă pură, pe lângă mercantilismul negustoresc care o întreține. Linia dreaptă, simplă, urmând mișcarea corpului, a triumfat asupra invențiilor întortocheate pe care fabricile le învesteau, cu tot bazarul lor de inutilități elegante.

Să vorbești de modă, ți se pare aproape trivial când pleci de la inspirația frescelor clasice și te gândești la ritmul universal: totuși, nu e nimic mai logic ca, vorbind de frumusețea liniei și de elocvența lăuntrică a mișcării, să nu stai o clipă în fața vitrinelor tentatoare și a manechinelor de ceară, unde se afișează porunca doctorală a modei femeiești. Moda reprezintă stilul sau, mai bine-zis, moda e mâna care sugrumă, care deformează linia pentru vanitatea de a crea veșnic ceva nou.

În teatru, ea trebuie să fie, în adevăr, stilul care aruncă ultima pată de culoare în ansamblul unei montări. Haina este evocatoare și poate fi încă elocventă. Ea însăși, prin linia și culoarea ei anunță stări lăuntrice, într-o discretă senzație vizuală. În interesul unei piese, intră tot atât de mult haina, ca și gestul, ca și cuvântul.

Într-o piesă gravă, culori stinse și linii simple trebuie să înfățișeze pe eroi. Drama o văd jucată în catifea: catifeaua are luciul unei pietre udate de ploaie, ea parcă poartă lacrimi în cute. Comedia izbucnește în museline, ușoară ca un vânt care dă frunzele la o parte să se vadă mugurii. Lirismul se drapează în mătase, foșnitoare ca zvonurile de dragoste. Culorile, aici, sunt estompate ca pastelul în comedie, vii ca o acuarelă; în dramă, păstoase ca pictura în ulei; în tragedie, sinistre ca un desen în cărbune.

Astăzi, urmând principiul plasticii, moda poate să-și afirme un stil.

Artele frumoase: muzica, pictura, sculptura, poezia, coregrafia vin cu ritmul și plastica lor să facă din arta scenică cea mai estetică viziune, realizată concret într-o cameră cu trei ziduri. Pasiunea omenească, reprezentată în forme fixe, are la îndemână tot ce spiritul uman a creat pentru a putea ajunge la perfecție. Instinctul, adesea sălbatic, care comandă desfășurarea patimilor, este supus legilor inteligenței, dozat, în evoluția lui, de un tact erudit și deznodat de gestul unor mâini care, de multe ori, știu să sugrume fatalitatea.

Arta, marea artă, jonglează cu suferința și bucuria omenească, într-un gest suveran, ca al *Discobolului,* gata să arunce discul în arena infinitului.

(*Viitorul* nr.3758, 28 septembrie 1920)

ANIVERSĂRI

Țăndărică 60

În luna martie a anului 2005 Teatrul ȚĂNDĂRICĂ a împlinit 60 de ani! Un prilej de sărbătoare, aducere-aminte, bilanț, planuri de viitor, întâlniri emoționante între generația care a făcut carieră pe scena acestui teatru în ultima jumătate de veac și noul val de tineri artiști care au preluat și preiau în continuare ștafeta. În sala complet renovată a teatrului din Piața Lahovary, în zilele de 24 și 25 martie, au avut loc o serie de manifestări care marchează momentul aniversar: spectacole gratuite, o expoziție cu cele mai reprezentative păpuși din patrimoniul Teatrului ȚĂNDĂRICĂ, lansarea oficială a *site*-ului teatrului (www.teatrultandarica.ro), decernarea Premiului de excelență în Arta Animației lui Liviu Steciuc (artist păpușar și regizor, directorul Teatrului de Păpuși „Arlechino" din Brașov) – pe anul 2004, lui Valeriu Simeon (artist păpușar al Teatrului ȚĂNDĂRICĂ) – pe anul 2005 și Margaretei Niculescu (regizor, președinte de onoare UNIMA) – pe anul 2006. Premiera spectacolului **Mica sirenă** (adaptare după Hans Cristian Andersen de Gabriel Apostol, regia: Gabriel Apostol, scenografia: Cristina Pepino, muzica: Dan Bălan, cu: Mariana Zaharia, Alina Petrescu, Daniela Lungeanu, Ioan Brancu, Cristian Mitescu și Adam Boboc) a trupei de la ȚĂNDĂRICĂ a deschis oficial, în data de 24 martie, ora 18.30, Sala Lahovari. Atelierele teatrului lucrează de zor deja la următorul proiect, spectacolul **Baronul Münchhausen** (regia: Ioan Brancu, scenografia: Daniela Drăgulescu).

Toți angajații teatrului de acum, cei care au făcut cândva parte din echipa de la ȚĂNDĂRICĂ și colaboratorii care i-au fost alături acestei scene de-a lungul timpului s-au întâlnit în seara de 25 martie, în cadru festiv, au primit diplome aniversare și au depănat amintiri...

În anul 1945 a luat naștere acest teatru, prima sa secție, cea de marionete, condusă de actrița Lucia Calomeri, ajutată de scenografii Elena Pătrășcanu, Alexandru Brătășanu, Lena Constante și Ileana Popescu. Din prima echipă de artiști făceau parte regizorul Nicolae Massim și marionetiștii: Dorina Tănăsescu, Antigona Papazicopol, Lucia Georgescu ș.a.

În 1949, Margareta Niculescu (actualul președinte de onoare UNIMA), noul director al instituției, a pus bazele secției de păpuși a teatrului, împreună cu

René George Silviu (director de scenă) și Ștefi Nefianu, Fifi Bradu, Rita Stoian, Carmen Stamatiade – artiști păpușari. Lor li s-au alăturat mai târziu artiștii plastici: Liviu Ciulei, Ella Conovici, Ioana Constantinescu, Mioara Buescu, regizorul Ștefan Lenkisch, artiștii păpușari: Brândușa Zaița Silvestru, Justin Grad, Mișu Pruszinski, Costel Popovici, Valeriu Simeon etc. Aici au montat regizorii: Radu Penciulescu, Silviu Purcărete, Cătălina Buzoianu, Cristian Pepino, Victor Ioan Frunză, Ildiko Kovacs, Irina Niculescu, Felix Alexa, Ion Caramitru ș.a.

Înainte de 1989, s-au montat spectacole care au impus noi modalități de expresie în teatrul de animație: **Micul prinț**, **Cartea cu Apolodor**, **Cele trei neveste ale lui Don Cristobal**, **Eu și materia moartă**, **Cabaret-issimo**, **Peter Pan**, **Ninigra și Aligru**, **Petrică și lupul**, **Tyl Eulenspiegel**, **Petrușka**, **Don Quijote** etc. Tot aici s-au ținut patru ediții (1958, 1960, 1965 și 1998) ale Festivalului Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete. În 1978, Teatrul ȚĂNDĂRICĂ a câștigat Premiul Erasmus pentru contribuția importantă la formarea profilului estetic al teatrului de păpuși contemporan. A întreprins numeroase turnee, a participat la festivaluri pe aproape toate continentele, obținând și alte premii de creație și interpretare. Ca o formă de rezistență artistică împotriva regimului politic au rămas celebre Nocturnele de la ȚĂNDĂRICĂ.

În perioada 1986–1999 directorul teatrului este Mihaela Tonitza-Iordache, iar din 2000, Călin Octavian Mocanu, care este și Secretar General UNIMA–România; președintele părții române a acestei uniuni de breaslă fiind regizorul Cristian Pepino.

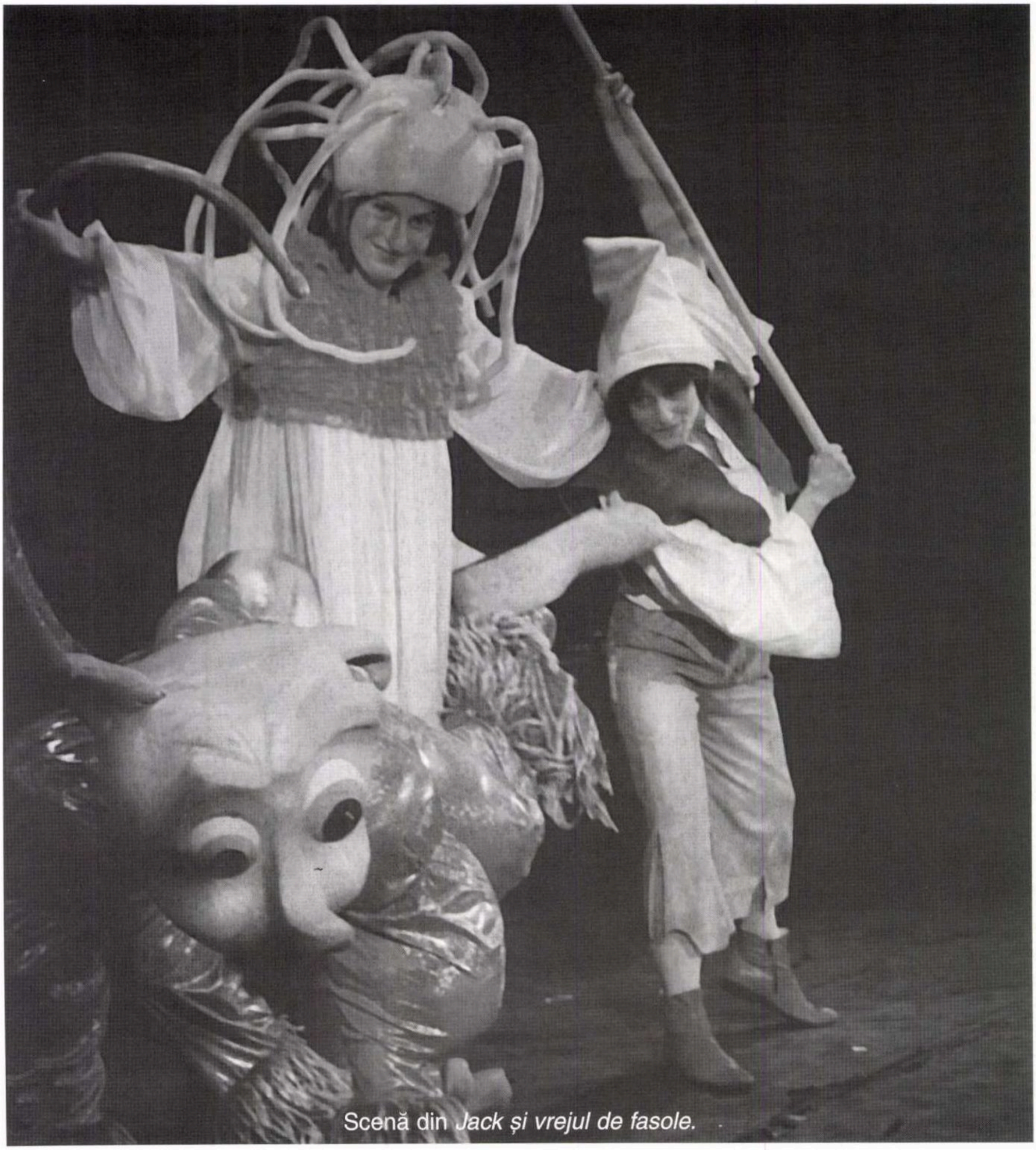
Teatrul ȚĂNDĂRICĂ a sprijinit și sprijină debuturile artistice în teatrul de păpuși și marionete. Noi spectacole de success: **Visul unei nopți de vară**, **Cenușăreasa**, **Adunarea păsărilor**, **Motanul încălțat**, **Frumoasa și Bestia**,

Scenă din *Adunarea păsărilor.*

Păcală, **Capra cu trei iezi** etc. Cristian Pepino îndrumă o nouă generație de artiști care debutează în arta regiei de animație: Gabriel Apostol, Ioan Brancu, Daniel Stanciu etc.

Pe lângă cele două săli ale teatrului, din Calea Victoriei (pentru păpuși) și din Piața Lahovari (pentru marionete), în anul 2003 s-a inaugurat Studioul AnimArt, dedicat cercetării și experimentului în arta animației, cu spectacolul **Faust**, în regia colectivă a trei dintre actorii talentați ai teatrului: Gabriel Apostol, Ioan Brancu și Mariana Zaharia.

Fiți alături de noi la moment aniversar! Vă așteptăm să veniți Zi de Zi la ȚĂNDĂRICĂ!



Scenă din *Jack și vrejul de fasole.*

TEATRUL MAS
MASCA
Fondat 24 mai 1990

Masca „aniversară"

Corina Herghelegiu: *Pe 24 mai 2005 se împlinesc 15 ani de la înființarea Teatrului Masca. Un drum greu și anevoios, dar cu toate acestea ați reușit să treceți peste toate impedimentele și iată că, după un deceniu și jumătate, sunteți în prag de a inaugura noul sediu din cartierul Militari. Ce sentimente încercați cu această ocazie sau cât de greu v-a fost până aici?*

Mihai Mălaimare: Sincer, nu prea am timp de sentimente. E adevărat că am izbutit o performanță unică în teatrul românesc – aceea de a rezista, căci de fapt asta este victoria principală a teatrului pe care l-am construit: rezistența în fața tuturor intemperiilor. Și-au fost sumedenii; au fost și tentative de a-l desființa. Dar au căzut toate pe rând, dintr-un motiv extrem de serios: acela că nu a fost o hachiță, noi chiar am dorit să construim o soluție alternativă, un *altfel de teatru*, acesta a fost și logo-ul Teatrului Masca o bună bucată de vreme. Am avut două probleme în față, amândouă complicate: unul – să găsesc un spațiu, pentru că Teatrul Masca a fost

Trupa Teatrului Masca.

înființat fără spațiu; și doi – să fac să funcționeze trupa. Să funcționeze după alte principii, după alte criterii, ca o trupă cu totul specială, pentru că mijloacele ei de expresie se reclamă de la condiția de teatru de pantomimă, gest și expresie corporală. Eu cred că am izbutit, dovadă că acum am două săli nu una...

C.H.: *O veți păstra și pe aceea din Bucureștii Noi?*

M.M.: O voi păstra și am să ajung să explic și de ce... Dovadă că acest teatru pe care-l construiesc de 14 ani este gata și ne-am și mutat în el și dovadă că Teatrul Masca este un brand în teatrul românesc – înseamnă ceva. Sigur, în clipa în care m-am mutat în teatrul nou, ca să spun așa, apare o altă problemă, și ea unicat în teatrul românesc și extrem de interesantă pentru mine: aceea a discursului dublu, pentru că eu nu voi părăsi condiția de teatru de stradă, noi vom juca în continuare...

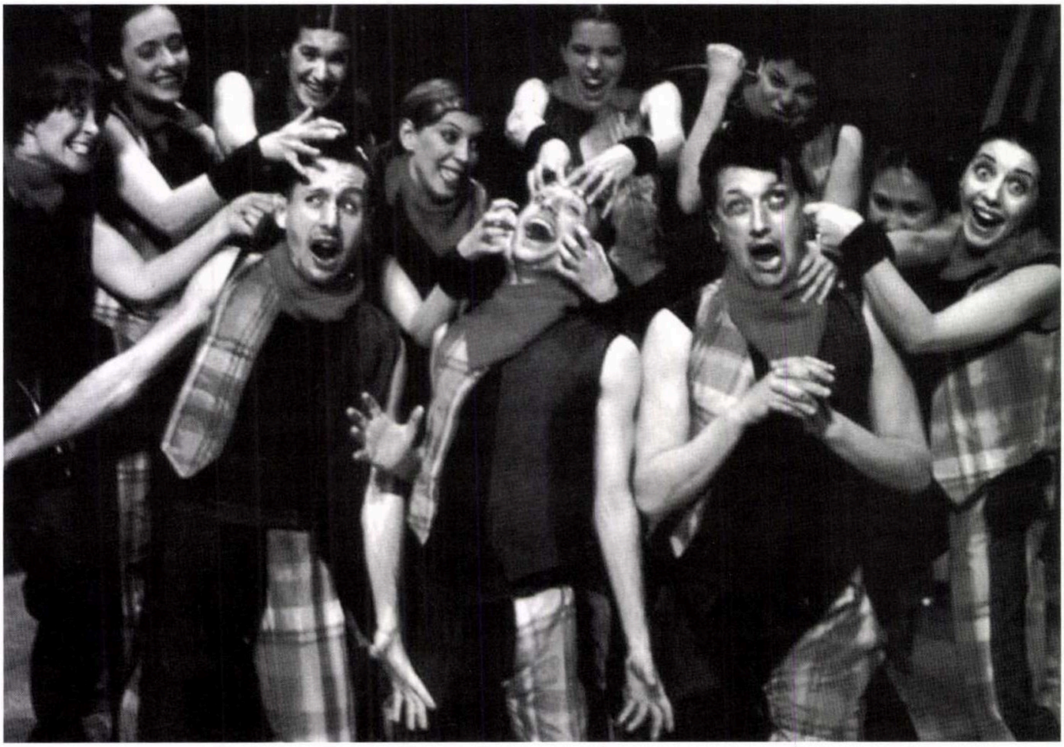
C.H.: Tocmai asta voiam să vă întreb: Acum că aveți un sediu nou, cochet, modern, cum rămâne cu strada, cu „maidanul"?

M.M.: Strada rămâne pe primul loc, pentru că eu cred foarte tare în misiunea socială. Să ne amintim că în Secolul de Aur al Atenei, Pericle a dat un edict prin care îi plătea pe atenieni ca să meargă la teatru să se culturalizeze. Eu cred că ne-am reîntors la nevoia de a-i determina pe oameni și, dacă e nevoie, plătindu-i, să se culturalizeze. Poate nu suntem la același nivel economic cu Atena antică, dar, în mod sigur, nevoia de cultură este imensă. Hăul acesta a fost construit cu meticulozitate de comuniști și de haosul de după 1989, ori noi ne aflăm în fața intrăirii în Uniunea Europeană în care nu ne integrăm cu Pleșu, cu Patapievici, ei sunt integrați de mult, ne integrăm cu badea Vasile de la Prăjeni, Botoșani, ori badea Vasile are nevoie de ajutor. În acest sens proiectele pe care le dezvolt acum ca debutat de Botoșani, proiecte socio-culturale, cum ar fi „O bibliotecă pentru toți", unde încerc să adun cărți pentru copiii din școlile sătești, pentru că acolo nu

sunt cărți decât de Stalin, Lenin, Ceaușescu și alte câteva volume rupte, ferfenițate. Ce șanse are un copil la Botoșani, față de unul din București, de o condiție mai bună? Nici una. Ce șanse are un copil din cartierul Militari sau Bucureștii Noi, dacă nu se întâlnește cu Teatrul Masca, de exemplu? Din păcate, se întâlnește *numai* cu Teatrul Masca. Ar trebui ca rolul social să fie preluat de mai multe instituții teatrale, pentru că, dacă asistăm pasivi, cu mâinile în sân, la invazia de subcultură, violență, de drog, pornografie, atunci asta merităm.

C.H.: *Veți rămâne în continuare singurul regizor în teatru sau veți colabora și cu alții?*

M.M.: Eu am încercat, am mai colaborat. Problema nu este să colaborez cu alți regizori, problema este să-mi păstrez stilul, să păstrez discursul. Or, deocamdată, nu am întâlnit pe cineva să fie capabil să promoveze același tip de discurs. Eu îl cred interesant. Nu mă simt deloc epuizat, așa încât nu-mi pierd vremea căutându-i pe alții. Nu asta este problema. Problema este că, în afara discursului de stradă, eu trebuie să promovez și al doilea tip de discurs: acela de interior. Pentru că, în sfârșit, am ocazia să arăt că teatrul nonverbal este o certitudine, este un lucru extrem de solid și de profund și că poate sta, în cel mai rău caz, de la egal la egal cu teatrul vorbit. Discursul teatral nonverbal al Teatrului Masca, a mai încercat și Puric și mai sunt și alți regizori și actori să facă, dar un discurs, ca să zic așa, oficializat, pentru că noi suntem singurul teatru oficial de gest, pantomimă și expresie corporală, este un lucru care are și el complicațiile lui. E nevoie de un anume tip de scenariu, de viziune regizorală. Noi am început deja experimentul, am scos *Intrusa* de Borges, urmează *Hamletul*, *Oglinda* de Brussov, mă voi reîntoarce la *Și a venit îngerul* după Gabriel García Marquez, *Mantaua* după Gogol, joc acum *Domnul de Pourceaugnac* după Moliére ș.a.



Cele două săli vor funcționa pe principiul centrelor culturale, pentru că oferta culturală trebuie să fie mult mai diversificată, având în vedere barierele de vârstă, de pregătire a posibililor noștri spectatori din cele două cartiere. Aici vor avea loc și concerte, proiecții de film, vor avea loc întâlniri sociale, emisiuni de radio, TV. De asemenea, intenționez să reactivez biblioteca de 14 mii de volume pe care o avem noi și, de ce nu, chiar s-o amplific în cartierul Bucureștii Noi. Vreau să dezvolt o relație cu copii din cartier în cadrul unor cercuri tematice. Noi vom lucra în continuare pe sistemul proiect. Am lansat acum recent un proiect care se numește *„Ora de cultură“* . Vreau să aduc copii din școli să viziteze teatrul acesta nou, care este o bijuterie, și să facă o oră de antrenament specific cu actorii mei. Va fi extrem de interesant pentru ei și sunt convins că e o modalitate de a-i atrage către teatru și de a-i transforma într-adevăr în iubitori, în prieteni ai teatrului. De altminteri, vom acorda și câte o legitimație care le va da niște drepturi în Teatrul Masca. Dezvoltăm în continuare proiectul *„Orașul de sub oraș“,* la metrou. Am și construit premiere speciale pentru el, vezi de exemplu *Statuile*, care propun o întoarcere cu două mii de ani în timp, în civilizația pompeiană, mai exact la ora 15.00 a zilei de 24 august 79 după Hristos, momentul fatidic al acestui oraș, când Vezuviul l-a acoperit cu lavă. Am readus la viață câteva dintre statuile celebre și tehnica statuilor vii este fabuloasă.

C.H.: *La început nu ați acceptat soluția de a mediatiza spectacolele pe care le-ați realizat, sau, mai bine zis, le-ați mediatizat într-un stil propriu; pe parcurs, însă, ați hotărât că un birou PR nu ar strica. Ce v-a făcut să vă schimbați părerea?*

M.M.: Întrebare bună... Eu n-am fost iubit de teatrul românesc, și asta o spun cu foarte mare seriozitate, nu în sensul că m-au urât oamenii, dar n-am avut culoarele deschise așa cum le-au avut alții; eu a trebuit să lupt pentru fiecare palmă de pământ pe care am cucerit-o. Și, de altminteri, în această ierarhie, oarecum masonică, a teatrului românesc, spun asta gândindu-mă la o organizație extrem de bine structurată, cel puțin în ceea ce privește ierarhia, eu am un loc al meu în scara asta, pe care nu mi-l ia nimeni. Nu este nici cel mai de sus, dar nu este nici jos.

Pe de altă parte, mediatizarea înseamnă și bani, iar eu n-am avut, bugetele Teatrului Masca au fost întotdeauna cele mai mici. Eu a trebuit să alerg să-mi găsesc bani și n-am avut timp de prostii – cum le consideram eu atunci. Sigur că nu poți să duci fronda asta la nesfârșit, dovadă că am acceptat Marele Premiu la Piatra Neamț cu spectacolul *Intrusa.* Nu voi accepta însă niciodată să fiu chemat de UNITER și să fiu premiat. Niciodată. Și, atât cât voi conduce eu Teatrul Masca, acest teatru nu va fi nici măcar nominalizat la UNITER. Nu voi accepta niciodată acest lucru, tocmai pentru faptul că această instituție nu a fost deloc interesată de ceea ce înseamnă un discurs teatral novator. Eu, însă, ca instituție care chiar plătesc la UNITER niște bani când vând bilete, n-am simțit că această chestiune se întoarce asupra mea fie și măcar ca o atenție. În ultimii ani am mai primit niște invitații, telefoane, dar atât... În orice caz beneficiile unei relații civilizate, dacă nu cu lumea teatrală, în orice caz, cu spectatorul prin intermediul ideii de *promotion* sunt clare și nu pot să le ignor ca manager, dovadă că mi-am construit acest sistem. Se lucrează teribil acum la calculator la tot felul de proiecte, de materiale promoționale. Vom lucra cu o firmă pentru a deschide teatrul și pentru a încerca să-i construim vadul necesar, să-l impunem în peisajul cultural al acestui cartier.

C.H.: *În cartea Dumneavoastră* Maidane cu teatru *ați spus, la un moment dat, că doar teatrul tradițional are nevoie de critică teatrală, cel alternativ – NU, pentru că citez: „criticul de teatru* este prin definiție anchilozat în schemele sale". Mai persistați asupra acestei idei?

M.M.: Poate că nu. Cartea a fost scrisă în urmă cu mulți ani, când fronda mea era violentă și nu admiteam replică. Nu cred că sunt de acord. De altminteri, o s-o reeditez și, probabil, foarte multe pasaje, nu că vor fi scoase, vor fi semnalate ca fiind un punct de vedere al unei anume perioade. S-au mai și schimbat lucrurile. Criticii de teatru care au făcut deliciul, spaima sau bucuria generației mele au îmbătrânit o dată cu mine, s-au ridicat generații noi. Sunt puști care știu foarte bine ce înseamnă un teatru alternativ și care știu foarte bine să-l și analizeze. Eu cred, că, din contră, ei, împreună cu noi, cei care promovăm tipul acesta de teatru, am putea construi o nouă frondă în teatrul românesc, un nou curent, un nou început. Și poate că asta ar fi o idee bună, ar fi o temă de seminar aici. O să mai anunț unele din proiectele interesante: acela de a aduce în București, la Teatrul Masca, marile companii teatrale de tip alternativ. Primii care vor veni vor fi polonezii. În noiembrie, Jozef Szajna va fi aici, este un foarte bun prieten al meu, și mi-a promis că vine cu un spectacol al său montat cu o trupă din Varșovia, va ține workshop-uri, conferințe ș.a. Astfel de *workshop*-uri vor fi organizate aici în mod permanent și sper ca, în felul acesta, la Teatrul Masca vor fi nu numai spectatorii cartierelor mărginașe, ci și spectatorii obișnuiți, normali ai teatrului românesc și mai cu seamă oameni de teatru.

C.H.: *Ați stabilit o dată de inaugurare a noului sediu?*

M.M.: Da, da! 24 mai, în ziua în care teatrul a luat ființă și mi se pare firesc să-l deschidem în acea zi.

C.H.: *Vă doresc succes!*

Corina HERGHELEGIU

gala absolvenților
2005
gala absolvenților
2005
gala absolvenților
2005

Silviu JICMAN

UNATC – Gala Absolvenților 2005

Șapte zile, la Casandra, a fost sărbătoare. Și nu cred că exagerez cu nimic. A fost o adevărată *Gală a absolvenților*. În cele șapte zile studenții anului IV Arta Actorului, coordonator prof. univ. dr. Gelu Colceag, au fost protagoniștii unor spectacole meritorii. Au fost prezentate în premieră *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, *Cu ușile închise* de Jean-Paul Sartre, *Romanțioșii* de Edmond Rostand, *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin și *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki. Aceste cinci spectacole au fost prezentate cu distribuție dublă. Premierele, examene de absolvire, își propun să pună în evidență talentul viitorilor actori. Gala Absolvenților s-a încheiat cu un spectacol de excepție *Duete shakespeariene* prezentat în seara festivității de premiere a Galei Absolvenților, o improvizație coregrafică coordonată de lect. univ. Roxana Colceag și realizată de studenții anului IV Arta Actorului.

Prima parte a *Galei absolvenților 2005* a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale“ a fost precedată de un alt eveniment. În ziua în care a fost aniversat Ion Luca Caragiale, UNATC a acordat titlurile de Doctor Honoris Causa ai UNATC regizorului David Esrig și actorului Loránd Lohinszky. David Esrig este una dintre personalitățile de marcă ale teatrului românesc, autoexilat din România datorita cenzurii care nu i-a permis punerea în scenă a mai multor spectacole. În prezent este director al Fundației Athanor pentru sprijinirea teatrului (München) și președinte de onoare al festivalurilor școlilor de teatru din Europa. Loránd Lohinszky este considerat cel mai important reprezentant al școlii de teatru maghiare din România. De peste cinci decenii actor, profesor de marcă la Universitatea de Artă Teatrală din Târgu-Mureș, Lohinszky a fost premiat de UNITER în anul 2000 pentru întreaga sa activitate.

A doua parte a Galei se va desfășura în iunie și va aduce pe scenă spectacolele regizorilor absolvenți în colaborare cu studenții scenografi, absolvenții Secției de Coregrafie și cei ai Secției Actori Mânuitori de Păpuși și Marionete.

Citesc din site-ul UNATC declarația Rectorului Universității apărută în dreptul secțiunii Studioul Casandra și o rețin, propunându-mi în final să mă întreb și să întreb conducătorii instituțiilor teatrale, dacă prin programele inițiate în UNATC de susținere și lansare a acestei promoții acestea pot avea o finalitate concretă.

Evident, întrebarea nu este pusă doar pentru promoția anului universitar 2004–2005, ci pentru fiecare nouă generație care termină UNATC sau alte facultăți care pregătesc actori sau regizori și se referă în primul rând la acei tineri actori talentați care merită cu adevărat a fi susținuți pentru a-și demonstra talentul.

gala absolvenților
2005
gala absolvenților
2005
gala absolvenților
2005

Întrebarea o pun acum în primul rând pentru că cele cinci spectacole vizionate au adus pe scena Studioului Casandra câțiva tineri talentați care nu trebuie să se piardă într-o luptă, adeseori fără șanse, pentru un loc într-o trupă în care să-și poată valorifica pregătirea făcută în școală și talentul de care dau dovadă acum.

Rectorul UNATC, prof. univ. dr. Florin Zamfirescu declară:

„Izvor al Teatrului Românesc contemporan, Studioul Casandra lansează an de an talente pe care profesorii școlii de teatru le consideră «avuție națională». Casandra este studioul unor temerare cercetări pentru punerea în valoare a potențialului artistic românesc".

Această declarație a Rectorului UNATC este adevărată și spectacolele susținute în cele șapte zile ale Galei Absolvenților sunt o dovadă a celor afirmate. Dar chiar dacă în timpul școlii mulți dintre ei sunt lăudați și apreciați, toți absolvenții se confruntă cu aceeași problemă: lipsa de angajament imediat într-unul din teatrele mari. În ultimii ani au mai apărut companii și teatre independente care au acordat o șansa multor profesioniști tineri, dar scenele mari nu sunt foarte primitoare.

Se spune despre Studioul Casandra că ar fi un loc magic. Acolo unde se strâng atâtea energii bune, unde se nasc atâtea speranțe, unde vibrează atâtea emoții. Acolo unde pereții sunt impregnați de amintirea trecerii atâtor oameni talentați nu poate fi decât un loc special. Serile petrecute la Casandra m-au convins că aici este într-adevăr un loc magic. Fiecare spectacol a avut parte de o sală plină de spectatori care au manifestat la fiecare spectacol un entuziasm special, nemaintâlnit în alte săli de teatru. Directorul Studioului Casandra, minunatul Valeriu Grama, a fost nevoit în multe seri să trimită acasă spectatorii care nu mai aveau loc în sală. Trebuie amintit încă un detaliu. La Casandra intrarea este liberă, se dau doar tichete de locuri. Această inițiativă, ne-a precizat domnul Valeriu Grama, îi aduce la teatru numai pe cei cu adevărat interesați de spectacol și „îi ajută" pe ceilalți să părăsească sala mai ușor.

Dacă anul trecut succesul absolut al galei, dar și al publicului în doua parte a stagiunii de la "Casandra" a fost *Bădăranii* – spectacol înregistrat și difuzat pe TVR Cultural, anul acesta lucrurile au fost mai echilibrate, între *Stele în lumina dimineții*, de Aleksandr Galin, asistent Mihaela Sîrbu, *Cu ușile închise* de Jean-Paul Sartre, asistent Marius Gâlea, *O noapte furtunoasă*, spectacol realizat de studenții anului IV și coordonați de prof. univ. Gelu Colceag și de lector univ. Marius Gâlea, și *Romanțioșii*, în regia lui Vlad Massaci și *Vassa Jeleznova*, regia Andreea Vulpe.

Gala Absolvenților a beneficiat în ultimii doi ani de un juriu și de premii acordate celor mai buni studenți-actori. Cei mai buni dintre cei 36 de absolvenți de la actorie au primit premii susținute financiar de Ministerul Culturii și de câțiva importanți sponsori.

Primele două spectacole prezentate au adus în fața publicului două variante ale *Nopții furtunoase.* Concurența s-a făcut simțită în jocul tinerilor actori.

gala absolvenților
2009
gala absolvenților
2009
gala absolvenților
2009

În deschiderea galei, regizorul Gelu Colceag le-a făcut o urare la scenă deschisă studenților săi: „Sper să ajungă aproape actori, pentru că actor te lupți să ajungi o viață întreagă." Spectatorii au putut vedea același spectacol într-o distribuție dublă, variantele diferind și datorită mișcării scenice. Jupân Dumitrache, jucat de Emanuel Pârvu e un personaj puternic și foarte autoritar, un adevărat Titircă Inimă-rea, care ține până-n pânzele albe la „ambiț" și la „onoarea de familist". Interpretarea sa, ca și a lui *Nae Ipistatul*–Mihai Bendeac, se înscrie perfect în spiritul comediei lui Caragiale. Diferențele jocului lor față de viziunea lui Constantin Diță și Cătălin Babliuc asupra acelorași eroi reiese din gradul de transpunere în mentalitatea personajelor. Radu Iacoban, în rolul lui Chiriac, reușește un personaj instinctual, vivace și pătruns de dragoste. În replică, Chiriac al lui Doru Bem este mai efeminat și, din acest motiv, mai puțin credibil.

Jocului fetelor din prima seară, *Veta*–Iulia Lumânare și *Zița*–Raluca Tudorache, ne face să ne punem mari speranțe într-un viitor bun al tinerei generații de actrițe, lucru confirmat și de profesorul Colceag. Prima *Vetă*, Iulia Lumânare, este o prezență firavă și, în același timp, o femeie matură și perfect conștientă de nurii săi. În schimb, Iulia Brezeanu face din Veta o puternică doamnă-n casă care mută mobilele, e extrem de dură și-i dă cu tava-n cap lui Rică Venturiano. Junele-prim „studinte-n Drept și publicist" este total opus în cele două variante. Andrei Mateiu, în rolul lui Rică Venturiano, pe lângă conturarea exactă a eroului, a și contribuit la finalizarea spectacolului: a inventat un moment al monologului în care notează cu creta, ca la tablă, pe o măsuța tot drumul său cu peripeții motivat de dragostea pentru Zița.

Ambele distribuții au cules aplauze, iar eu i-am remarcat pe Mihai Bendeac în *Nae Ipistatul*, pe Raluca Tudorache în *Zița*, pe Iulia Brezeanu și pe Iulia Lumânare în *Veta*, pe Andrei Mateiu în *Rică Venturiano*.

A treia zi a Galei Absolvenților a fost rezervată celor două montări cu piesa lui Jean-Paul Sartre *Cu ușile închise*, în traducerea lui Mihai Șora. Consultanți de specialitate pentru decor și costume sunt Bogdan Spătaru și Gabriela Badină, studenți ai anului IV Scenografie, clasa prof. asoc. Puiu Antemir. Coregrafia este realizată de asist. univ. Elena Zamfirescu. Spectacolul este regizat de Gelu Colceag și Marius Gâlea. Două spectacole interesante, din care aș remarca jocul Alexandrei Ioniță în Inés, pe al Iuliei Lumânare în Estelle și pe al lui Radu Iacoban în Garcin.

Cele două montări cu *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin, traducerea Lia Crișan și Tudor Steriade, sunt regizate de prof. asoc. Mihaela Sârbu. Am apreciat în mod deosebit jocul Emiliei Bebu și Ioanei Barbu în *Maria*, pe cel al Anei Maria Macovei și Simona Ghiță în *Anna*, pe cel al Ralucăi Tudorache, prezentă cu roluri diferite în cele două montări. Remarc, de asemenea, pe Andreea Grămoșteanu și pe Iulia Brezeanu care au interpretat rolul *Valentinei*.

Romanțioșii de Edmond Rostand, traducerea Mircea Dem. Rădulescu, a fost a patra piesă vizionată în gală. Prezentat, de asemenea, în două distribuții, spectacolul este o emoționantă creație a lui Vlad Massaci. Reușit, mai ales datorită simplității

gala absolvenţilor
2005
gala absolvenţilor
2005
gala absolvenţilor
2005

discursului scenic, spectacolul încântă şi descântă în acelaşi timp. Decorul este un zid de lumină realizat cu ajutorul reflectoarelor. Zidul desparte proprietăţile celor doi vecini cârcotaşi, precum şi sufletele naivilor lor fii ce-şi hrănesc iubirea din romane. Un spectacol construit cu migală, asemenea unei dantelării fine, în care nimic nu prisoseşte şi nimic nu lipseşte. Uşoară şi totuşi grea încercare, dacă punem la socoteală faptul că piesa e scrisă în versuri şi acestea presupun o anume rostire şi o mişcare adecvată. Din nimic pare că se iveşte un întreg univers, în care freamătul celei dintâi iubiri se confundă uşor cu spaima teribilă că aceasta nu se va putea împlini vreodată din cauza unor părinţi despotici, certaţi "întocmai" ca-n povestea lui Romeo şi a Julietei. Am fost încântat de interpretarea celor doi protagonişti ai primei reprezentaţii, Andreea Samson *(Sylveta)* şi Bogdan Cotleţ *(Percinet),* care-si conduc personajele pe firul unei comedii discrete, nealterată de nici o exagerare, încât trăirile şi zbaterile lor, desprinse din filele cărţilor citite, ne amuză, dar ne şi emoţionează. Alături de ei, Pavel Bârsan, Radu Micu şi mai ales asistenţii lui Straforel – Irina Chiosa, Simona Gherman, Andreea Grămoşteanu, Andrei Mateiu, Alin Mihalache, Bogdan Neagu, Beatrice Peter – fac faţă cu aplomb şi cu suficient haz personajelor încredinţate. Costumele sunt realizate de Anca Marcu, anul IV scenografie, clasa prof. asoc. Puiu Antemir , coregrafia este semnată de Mălina Andrei, iar muzica de Cristi Juncu,

Ultimele spectacole prezentate în gală au fost cele două variante regizate de Andreea Vulpe cu *Vassa Jeleznova* de Maxim Gorki. Am remarcat personajele realizate de Andreea Grâmoşteanu în *Vassa Jeleznova,* de Irina Chiosa în *Anna,* de Simona Ghiţă în *Natalia* şi de Constantin Diţă în *Prohor.*

Pentru 36 de tineri actori, studenţi în ultimul an la actorie, emoţiile primei lor confruntări cu un juriu de profesionişti s-au sfârşit o dată cu decernarea premiilor Galei Absolvenţilor 2005.

Juriul care a acordat aceste premii a fost format din personalităţi din domeniu: actriţa Dorina Lazăr, directorul Teatrului Odeon, criticul de teatru Ileana Lucaciu, actorul Mircea Diaconu, directorul Teatrului Nottara, regizorul Attila Vizauer, redactor-sef al departamentului Teatru Naţional Radiofonic, şi regizorul Silviu Jicman, redactor-şef al Redacţiei Teatru–Film din TVR, cel care şi semnează aceste rânduri.

Premiul de interpretare masculină

- **Pavel Bârsan**, pentru rolul ***Bergamin,*** din spectacolul *Romanţioşii* de Ed. Rostand
- **Mihai Bendeac**, pentru rolul ***Nae Ipistatul,*** din spectacolul *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale
- **Bogdan Cotleţ**, pentru rolul ***Percinet,*** din spectacolul *Romanţioşii* de Ed. Rostand

Premiul de interpretare feminină

- **Emilia Bebu**, pentru rolurile: ***Maria*** din spectacolul *Stele în lumina dimineţi* de Al. Galin şi **Natalia**, din spectacolul *Vassa Jeleznova* de M. Gorki

gala absolvenților 2005
gala absolvenților 2005
gala absolvenților 2005

- **Raluca Tudorache**, pentru rolurile: ***Zița*** din spectacolul *O noapte furtunoasă*, ***Lora*** și ***Klara***, din spectacolul *Stele în lumina dimineții* de Al. Galin
- **Andreea Grămoșteanu,** pentru rolurile ***Valentina*** din spectacolul *Stele în lumina dimineții* de Al. Galin și ***Vassa,*** din spectacolul *Vassa Jeleznova* de M. Gorki

Premiul special al Juriului

- ***Asistenții lui Straforel*** (Irina Chiosa, Andreea Grămoșteanu, Andrei Mateiu, Alin Mihalache, Bogdan Neagu, Beatrice Peter), din spectacolul *Romanțioșii* de Ed. Rostand

Premul special, acordat de către Valeriu Grama, directorul Studioul Casandra

- **Mihai Bendeac** și **Emanuel Pârvu**, pentru rolurile ***Jupân Dumitrache*** *și* ***Nae Ipistatul***, din spectacolul *O noapte furtunoasă*

Premiul colegilor

- **Constantin Diță**
- **Ana Macovei**

Gala Absolvenților a însemnat o reușită. Primul pas a fost făcut. Urmează pasul următor și cel mai greu. În fiecare an descoperim în această întâlnire cu cea mai nouă generație de actori tineri care dovedesc pe scenă reale calități. În același timp, ne dăm seama că viața face o selecție dură printre acești tineri talentați și că instituțiile teatrale nu reușesc să propună soluții pentru lansarea tinerilor actori talentați. Pornind de la această concluzie pesimistă în ceea ce-i privește pe acești tineri talentați, nu pot să nu observ că se poate face ceva și că un pas a și fost făcut. Rezolvarea acestei situații ține atât de UNATC cât și de instituțiile importante care se ocupă de arta spectacolului. Spre deosebire de anii trecuți, UNATC și-a propus și a reușit să finalizeze spectacolele cu care studenții își susțin licența la mijlocul anului universitar. Aceste spectacole se vor juca până în iunie, deci toți cei interesați să cunoască noua promoție vor avea timp să o facă. O altă noutate propusă și realizată este legată de solicitarea unor regizori consacrați care să se ocupe de realizarea spectacolelor cu care tinerii actori ies în lume. Această opțiune s-a concretizat prin cinci spectacole meritorii. Urmarea acestei realizări este că Teatrul Nottara preia două spectacole în repertoriul teatrului *(Cu ușile închise* și *Romanțioșii).* TVR Cultural și Redacția Teatru–Film își propune de asemenea înregistrarea și difuzarea spectacolelor *O noapte furtunoasă* și *Romanțioșii.* Sper ca viitoarele promoții să repete experiența acestui an de actorie și, de ce nu, chiar s-o îmbunătățească, pentru a reuși ceea ce fiecare ne dorim: *„lansarea an de an a talentelor pe care profesorii școlii de teatru le consideră «avuție națională»".*

DOSAR TEATRAL

ALGERIA

Boubakeur SEIKINI
(critic de teatru – Algeria)

Note despre dramaturgia algeriană

Kateb YACINE

Kateb Yacine (1929–1989), scriitor algerian de limbă franceză și arabă, originar din Constantine, s-a ilustrat cu egal talent în toate genurile literare. Renunțând la toate convențiile romanești (*Nedjma*, 1956), a preluat din tradiția orală caracterul ei polifonic și logica derutantă. Poet (*Solilocvii*, 1946), autor dramatic (*Cercul represaliilor*, 1959; *Strămoșii sunt tot mai necruțători*, 1967; *Prafuri pentru istețime*, 1967), Kateb Yacine a împins refuzul clasificărilor literare și al consacrărilor oficiale până-ntr-acolo încât, în colaborare cu trupa sa de teatru, a oferit celor mai de rând dintre compatrioții săi piese în araba vorbită (*Mohamed, ia-ți valiza*, 1971; *Palestina trădată*, 1978).

Scrieri teatrale

Cadavrul încercuit.

„Tragedie“ în proză, publicată la Paris în revista *Esprit,* numărul din decembrie 1954–ianuarie 1955, și pusă în scenă de Jean-Marie Serreau la Teatrul Molière din Bruxelles, în 1958. Urmată de o a doua tragedie de un simbolism ambiguu, *Strămoșii sunt tot mai necruțători*, de o farsă, *Prafuri pentru istețime*, și de un poem dramatic, *Vulturul*, este reprodusă apoi într-un volum de teatru intitulat *Cercul represaliilor*, prefațat de Edouard Glissant și publicat la Paris, la Editura Seuil, în 1959, cuprinzând, împreună cu *Omul cu sandale de cauciuc* (1970), ansamblul operei teatrale în limba franceză a lui Kateb, întrucât autorul nu va mai scrie, după întoarcerea sa în Algeria, în 1971, decât în araba dialectală.

Rezumat. Într-un oraș magrebin, pe strada Vandalilor, în urma unei răzmerițe, răniții zac printre cadavre. Unul dintre ei, Lakhdar, încearcă, într-un soi de „orație funebră“, să deslușească sensul acestui măcel. Plecați în căutarea lui Lakhdar, apar în scenă mai întâi Nedjma, amanta deznădăjduită a acestuia, apoi Mustafa și Hassan, prieteni și tovarăși de luptă, și, în sfârșit Tahar, tatăl său vitreg, adept și propăvăduitor al resemnării. Rămas din nou singur, Lakhdar se ridică și își continuă perorația. Reapare Nedjma, care îi reproșează că nu și-a dus la bun sfârșit misiunea. Îl vedem după aceea pe Lakhdar ascuns și îngrijit de Marguerite, fiică a comandantului. E găsit aici de Nedjma, care are o izbucnire de gelozie; Hassan și Mustafa își fac și ei apariția, iar Mustafa îl ucide pe comandant. Într-o cafenea plină de lume, Lakhdar se împotrivește tatălui său vitreg, chemând oamenii la rezistență. Tabloul următor se petrece într-o închisoare militară, unde Hassan, Mustafa și Lakhdar își așteaptă execuția, asumându-și responsabilitatea luptei pe care o duc. În cele din urmă, Lakhdar, din nou singur, e înjunghiat de Tahar, în prezența celor două femei, Nedjma și Marguerite. Ca să nu se prăbușească, el se agață de trunchiul unui portocal. Sunt de față Mustafa și Hassan, mama înnebunită de durere a lui Lakhdar și Ali, fiul lui Lakhdar și al

Nedjmei. În fundal, un cor rememorează tragedia poporului oprimat. Ali se cațără în portocal și de acolo bombardează sala cu portocale.

Comentariu critic. Ieșit din același nucleu generator ca și *Nedjma*, împreună cu care formează, ca să-l citām pe autor, „o singură operă de largă respirație, mereu în gestație", *Cadavrul încercuit* urmărește până la capăt destinul lui Lakhdar, unul dintre cei patru prieteni naratori din roman, dându-i în același timp cuvântul și tinerei Nedjma care, în roman, avea să figureze doar ca o absență, o „prezență vidă".

Apelând la izvoarele tragediei grecești, Kateb recurge nu numai la discursul simbolic, ci și la corul care îi permite să aducă în scenă confruntarea dramatică dintre individ și colectivitate. De un lirism fulgurant în evocarea identității înăbușite, epică și fondatoare atunci când exaltă lupta revendicativă, limba se convulsionează în clipa dezvăluirii contradicțiilor și a revelării ambivalențelor mitului.

În căutarea unui sens pe care nu-l poate afla decât cu prețul vieții, sfâșiat între „crimă și exil", Lakhdar apare ca un veritabil erou tragic, victimă deopotrivă a orbirii și a lucidității sale, a atașamentului față de trib și a refuzului tabuurilor. Răzvrătit împotriva autorității strămoșilor, atunci când ea îndeamnă la resemnare, Lakhdar e înjunghiat de tatăl său vitreg chiar în momentul în care își caută o filiație mai legitimă. Iar dacă Nedjma îi poate reproșa că nu se privește decât pe sine, nu e mai puțin adevărat că, prin el, o întreagă generație se ridică și își strigă refuzul dublei încercuiri, cea a dominației și cea a renunțării: Ali, rodul pasiunii lui pentru Nedjma – adică pentru patrie – nu se mulțumește să mănânce portocale amare. El le va transforma în proiectile.

Strămoșii sunt tot mai necruțători.

Piesă în proză, publicată în *Cercul represaliilor*, Paris, Ed. du Seuil, 1959.

Această a doua tragedie – după *Cadavrul încercuit* – din tetralogia intitulată *Cercul represaliilor*, grație unei simbolistici complexe și ambivalente, duce la paroxism confruntarea dramatică dintre destinul individual și cel colectiv, confruntare care, așa cum arată Edouard Glissant în prefața volumului, marchează în cel mai crud mod „tragismul epocii noastre". Dimensiunea epică vizibilă în *Cadavrul încercuit* face loc acum mitului, a cărui opacitate pretinde o descifrare dureroasă, în timp ce corul, condus de un corifeu, cântă metamorfoza lui Lakhdar, devenit după moarte Vultur, și a Nedjmei, transformată în Femeia sălbatică.

Rezumat. Mustafa și Hassan se află în celula unei închisori, în timp ce corul se lamentează și cheamă la revoltă. Cei doi evadează și, deghizați în ofițeri ai armatei franceze, vor să îl pedepsească pe Tahar, „marionetă colonială", tatăl vitreg al lui Lakhdar, pe care îl înjunghiase în *Cadavrul încercuit*. Mustafa se însărcinează cu execuția. Intră corul tinerelor fete, aflate în căutarea Femeii Sălbatice. Aceasta le îndeamnă să continuie lupta bărbaților. Apare Vulturul, enigmatic „mesager al strămoșilor", setos de sângele Femeii Sălbatice.

Partizanii armatei populare se alătură corului tinerelor fete și cu toții pornesc la război. Sunt înfrânți. Tinerele care au scăpat cu viață sunt târâte prin deșert de către un Veteran: ele sunt destinate armatei regale a sultanului, „al cărui strămoș l-a trădat pe Abd-El-Kader". Hassan îl înjunghie, în timp ce Mustafa o salvează pe Femeia Sălbatică. Toți trei rătăcesc prin deșert. Mustafa și Hassan se înfruntă. Primul îl ucide pe cel de-al doilea, la picioarele căruia se prăbușește Femeia Sălbatică; corifeul relatează crima. Se înalță atunci, plin de satisfacție, corul Strămoșilor. În timp ce soldații inamici se apropie, Mustafa și Vulturul se luptă pentru trupul femeii moarte. Mustafa e făcut prizonier.

Comentariu critic. „Da, orice război e asemeni celui al grecilor pentru Elena/ Războiul e drumul cel mai scurt de la dragoste la moarte", clamează corul la moartea lui Hassan și a Femeii sălbatice. Aidoma modelului antic – la care trimite limpede și o referire la „muște“ (Eschil) – violența și trădarea, patricidul și infanticidul împletesc aici firele tragediei până a le face să pară de nedesfăcut.

Refuzând orice discurs ideologic și univoc, Kateb Yacine caută, într-adevăr, să pună în lumină ambiguitatea fatalității, mergând până la actele întemeietoare ale tribului și, pentru a face aceasta, recurge la forța de interpelare a alegoriei. „Limbajul acestei opere este poetic, cu alte cuvinte el nu ezită să exprime în chip obscur ceea ce este obscur în om, dar nu ocolește nici precizia, căci există adevăruri ce trebuie rostite răspicat“ (Edouard Glissant).

Dacă nu rezolvă tensiunea dintre mit și oameni și dacă nu poate propune decât o viziune problematică a unei lumi torturate, Kateb Yacine nu se resemnează totuși în fața disperării conștiinței tragice. Dimpotrivă, el îi arată poporului său singura cale ce trebuie urmată pentru ca acesta să-și ia în mâini destinul și să construiască un alt prezent: calea libertății asumate, ceea ce presupune angajare și acțiune.

Assia DJEBAR

I. Djebar, Assia (n.1936), scriitoare și regizoare de film algeriană, care a făcut din condiția femeii în lumea arabo-musulmană tematica centrală a operei sale.

Născută la Cherchell, Fatima-Zohra Imalayen își petrece copilăria la Mouzaïa, unde urmează cursurile școlii coranice. După studii secundare și un început de studii universitare la Alger, părăsește Algeria plecând în Franța, unde se înscrie la Școala Normală Superioară din Sèvres (1955). În 1956, militează în sprijinul studenților algerieni și adoptă pseudonimul Assia Djebar. În anul următor, își publică în Franța primul său roman, *Setea*, urmat în 1958 de *Nerăbdătorii*.

II. În același an, își însoțește în Tunisia soțul, activist intrat în ilegalitate. La Tunis, pregătește o lucrare de diplomă în domeniul istoriei, colaborând, în același timp, la ziarul *El Moudjahid,* pentru care scrie articole despre războiul din Algeria și despre refugiați. Anchetele întreprinse îi oferă material pentru cel de-al patrulea roman, *Ciocârliile naive* (1967). În 1957, se stabilește la Rabat, în Maroc, unde predă istoria Africii de Nord la universitate, continuându-și totodată activitatea de susținere a cauzei Algeriei.

III. După proclamarea independenței Algeriei, Assia Djebar se întoarce în țara sa natală și publică *Copiii Lumii Noi*, scriere care abordează problema femeilor algeriene și a revendicărilor lor, urmată de *Zorii roșii* (1969). Predă istorie și cinematografie la Alger, colaborează la mai multe organisme de presă, de radio și de televiziune, și realizează în 1977 primul ei lung-metraj, *Fanfara femeilor de pe muntele Chenoua*, care obține Premiul criticii internaționale la Bienala de la Veneția (1979) și căruia îi urmează un al doilea film, documentar, *Zerda și cântecele uitării* (1979–1982). Publică, de asemenea, *Femei din Alger în apartamentul lor* (1980), *Dragostea, fantazia* (1985), opere ce deschid fresca „Cvartetului algerian“, continuată cu *Ombre sultan* (1987) și *Departe de Medina* (1991).

IV. Romanele și nuvelele Assiei Djebar explorează momente din viața, intimitatea, exilurile, evoluțiile sociale ale autoarei, păstrând totodată distanța atât față de autobiografie, cât și față de contextul istoric (fără a-l nega totuși). Istoria personală, intimă, se înrădăcinează astfel, în mod nuanțat, în istoria colectivă, trecută uneori sub tăcere, dar cu atât mai expresivă, chiar dacă unele dintre povestiri (*Nerăbdătorii*) sunt mult mai fățiș critice și angajate în actualitatea socială.

În 1999, Assia Djebar a fost aleasă membră a Academiei Regale de Limbă și literatură franceză din Belgia, iar în 2000 a primit Premiul pentru pace, decernat de editorii și librarii germani la Târgul de carte de la Frankfurt. Dintre operele cele mai recente, se rețin *Alb de Algeria* (1996) și *Oran, limbă moartă* (1997).

Rachid BOUDJEDRA

Boudjedra, Rachid (n.1941), romancier și eseist algerian de expresie franceză și arabă, a cărui operă se situează la intersecția lumilor europeană și arabă.

Născut la Aïn Beïda, în estul algerian, Boudjedra își face studiile în Tunisia și apoi la Paris, la Sorbona. Profesor de filosofie în Algeria, își părăsește țara în urma evenimentelor din 1965 și devine cunoscut o dată cu publicarea romanului său *Repudierea* (1969). Provocator atât prin stil cât și prin subiect, romanul este un rechizitoriu virulent la adresa puterii și a societății algeriene, subliniind cu forță contradicțiile unei lumi sfâșiate între tradiție și modernitate.

Întors în Algeria în 1973, publică scrieri de ficțiune și eseuri polemice, în care se ridică împotriva totalitarismului, a integrismului și a cortegiului lor de violențe oarbe (*Jurnal palestinian*, 1972; *FIS al urii*, 1992).

Boudjedra își continuă, în lucrările ulterioare, lupta sistematică împotriva tuturor tabuurilor (sexuale, politice, morale), nesovăind să recurgă, în acest scop, la imagini de o mare violență. Dislocând structura povestirii, autorul privilegiază jocul memoriei, autobiografice ori imaginare, și împletește tradiția literară arabă cu cea europeană. În *Distrugerea* (1982), prima sa operă scrisă în arabă, Boudjedra denunță tradiția patriarhatului și corolarul acesteia, machismul, urmărind itinerarul unei femei care se apucă de scris pentru a-și descoperi propria feminitate. Denunță totodată soarta muncitorilor magrebini în Franța (*Topografie ideală pentru o agresiune caracterizată*, 1975).

Dintre celelalte lucrări ale sale, care reiau deseori aceleași teme obsesive, pot fi citate *Melcul încăpățânat* (1977), *Cei 1001 ani de nostalgie* (1979), *Macerația* (1985), *Ploaia* (1987), *Cucerirea Gibraltarului* (1987), *Dezordinea lucrurilor* (1991), *Timimoun* (1994), *Fascinație* (2000).

De la dreapta la stânga: Boubakeur Seikini, Milena Mihailova, alături de colega lor Sorina Ștefârță (Republica Moldova) la Seminarul Tinerilor Critici, organizat de AICT la Festivalul de la Porto.

BULGARIA

Milena MIHAILOVA
(critic de teatru – Bulgaria)

Care este starea actuală a teatrului bulgar?

Pentru a răspunde la această întrebare, ar trebui să aruncăm o privire asupra drumului parcurs de teatrul bulgar după schimbările politice petrecute în Bulgaria (ca de altfel și în alte țări din Europa de Est). Înlocuirea sistemului comunist cu o organizare capitalistă a societății dă naștere și unui nou context sociocultural, în absența căruia teatrul din zilele noastre ar avea o cu totul altă înfățișare. În această situație, în locul tiraniei ideologice de dinaintea perioadei de tranziție a fost deschisă calea înfăptuirii visurilor de libertate ale oamenilor de teatru bulgari (și deopotrivă ale întregii societăți). Și astfel, regizorii noștri, însuflețiți acum de spiritul libertății, se lansează cu pasiune în recuperarea a tot ceea ce au pierdut, le-a fost interzis sau au apucat doar să citească pe ascuns, dar n-au experimentat niciodată, fie că e vorba de texte emblematice pentru teatrul european contemporan (Beckett, Ionesco, Genet, Bataille, Pinter etc), fie că e vorba de modalități scenice inedite la noi (prezentări multimedia, teatrul mișcării, monospectacole/ *one-man show* ș.a.). După schimbările politice, cel mai des prezentată la noi este dramaturgia absurdului. Primul pas în acest domeniu i-l datorăm regizorului Leon Daniel care, cu un an înainte de începerea tranziției (1988), pune în scenă *Așteptându-l pe Godot*.

Odinioară greu accesibile creatorilor noștri de teatru, scrierile lui Mihail Cehov, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski și alții (opere rare, disponibile doar în limbi străine) își găsesc după 1989 adepți bulgari. În anii '90 ai secolului trecut, iau ființă două teatre-laborator: Atelierul teatral „Sfumato“ (regizori Margarita Mladenova și Ivan Dobcev) și teatrul-școală al Vazkresiei Viharova. Treptat, din interesul lor comun pentru antropologie se desprind două curente diferite: teatrul „Sfumato“ e preocupat de arhetipurile lui Jung (programe pe termen lung vizând pătrunderea în esența poeticii unui anumit autor, în acest moment Dostoievski), iar Viharova urmărește o împletire a teatrului antropologic cu cel al mișcării (de pildă, programul de cercetare *Tradiții și obiceiuri*, început cu ani în urmă și care continuă și astăzi).

Dorința, multă vreme tăinuită, de asumare a textului dramatic, aspirația regizorilor bulgari către retrăirea personală, proprie unui adevărat *homo ludens* liber, îi determină pe unii dintre ei să se îndepărteze, într-o oarecare măsură, de teatrul psihologic, în sensul lui Stanislavski, teatru cu vechi tradiții în Bulgaria, sporindu-le în același timp interesul față de conceptele lui Vahtangov sau

Meyerhold. Pentru Alexandr Morfov și Stefan Moskov, bunăoară, textul nu reprezintă decât unul dintre mijloacele de expresie ale teatrului, sursa unei multitudini de improvizații și de interpretări, un colaj de citate la originea căruia se află și actorii înșiși. Spectacolele lor propun un joc teatral spectacular, o satiră socială, o ironie – *Furtuna* (Shakespeare), *Azilul de noapte* (Gorki), *Decameronul sau Sânge și pasiune* (Boccaccio), în regia lui Al. Morfov; *Comedia slugilor*, după *Slugă la doi stăpâni* (Goldoni), *Dom Juan* (Molière) și *Don Quijote* (Cervantes), *Maestrul și Margareta* (Bulgakov), *Fantasme* (adaptare liberă după basmul lui E.T.A.Hoffmann *Micuțul Zaches numit Cinabru*), regizor Stefan Moskov. Printre adepții acestei interpretări libere a dramaturgiei clasice am putea-o cita, de asemenea, pe Lilia Abadjieva. Montările sale din Shakespeare, de exemplu (între care viitoarea premieră a lui *Othello*), nu au în distribuție decât actori, respectând întocmai modelul spectacolelor din epoca Renașterii cu piesele clasicului englez, spectacole în care nu apar femei.

Alegerea pieselor clasice/ contemporane și analiza lor socială din perspectiva prezentului, aprofundarea sensului filosofic al piesei/ personajelor respective, încrederea în autor caracterizează și travaliul unui alt grup de regizori bulgari. Leon Daniel, unul dintre cei mai vârstnici, dar încă activi reprezentanți ai breslei, este un nume emblematic pentru acest tip de teatru (ultimul spectacol: *Vizita bătrânei doamne* de Dürrenmatt). Un demers asemănător, purtând în mod evident amprenta manifestărilor individuale a noilor orientări, îl descopăr atât în opera unor regizori precum Krikor Azarian (un interes pronunțat pentru marginalizații oricărui sistem, pentru destinul balcanic, o măiastră împletire a tragicului cu comicul), Krasimir Spasov (profunzime analitică, preferință marcată pentru teatrul literar), Nikolai Lambrev (studierea crizei traversate de individ în lupta sa cu dependența de mecanismele sociale, omul văzut ca ființă solitară în fragilitatea propriei imperfecțiuni și în mijlocul realității înconjurătoare, inutilitatea socială a mesajului regizoral), Plamen Markov (autenticitate realistă, atitudine civică), cât și în opera mai tinerilor Galin Stoev (abilă îmbinare a psihologiei cu improvizația și cu distanțarea, a tradiției cu viziuni actuale) și Iavor Gardev (spectacole intelectuale cu puternice accente sociale, cum este ultimul: *Marat/ Sade* de Peter Weiss).

Diversele demersuri menționate mai sus conturează imaginea unui teatru generator de autori (și de spectacole) ce dau dovadă de o înțelegere inedită și actuală a lumii. Autori avizați și inventivi. Totodată receptivi, dispuși să absoarbă bogăția culturală a lumii, bogăție căreia nu șovăie să-i adauge individualitatea lor pregnantă. Nu întâmplător, teatrul bulgar este definit ca un teatru de regizori. Un teatru populat de regizori-personalități (dar și de puternice individualități actoricești), stăpâni absoluți ai sensurilor spectacolelor pe care le creează. Demersul lor artistic postmodernist e pus în slujba aspirației către mesaje actuale, sociale, specifice societății bulgare sau cu valoare universală, în orice caz, însă, adresate cu precădere publicului contemporan. Căci, așa cum scria Brecht în *Mic organon pentru teatru*: „Teatrul trebuie să intervină în favoarea intereselor timpului său“.

Evocând noțiunea de postmodernism, n-aș putea trece sub tăcere faptul că timpul nostru, care este, de altfel, timpul european/ mondial contemporan, nu se dovedește încă în stare să producă un nou și puternic model dramatic de tipul Ibsen, Cehov, Beckett. Ne-am dat într-o bună zi seama că trăim într-o lume postmodernistă moștenitoare a numeroase tradiții, în care frânturi de „Cehov“ pot fi liniștit combinate cu frânturi de „Shakespeare“ și tot așa. Piese contemporane ca *Psihoză 4:48* de Sarah Kane, sau *Arcadia*, de Tom Stoppard, ne trimit la Eugen Ionescu, la „fluxul conștiinței“, la „romantism“, la „Epoca Luminilor“ etc. În același timp, o piesă bulgărească, precum *Colonelul-pasăre*, a lui Hristo Boicev, atrage atenția lumii teatrale londoneze prin povestea ei „exotică“ despre visele, despre aspirațiile bulgarilor/ oamenilor din Balcani către un nou mod de viață. Spectacolele bulgarilor Morfov și Moskov – exemple tipice de teatru postmodernist – stârnesc tot mai mult interesul autorilor și al publicului în Germania, Franța, Rusia. Atelierul teatral „Sfumato“ e frecvent invitat la Festivalul de teatru de la Avignon. Piesele clasicilor bulgari Yordan Radicikov și Stanislav Stratiev sunt traduse/ puse în scenă în mai bine de treizeci de țări. Așadar, traversând cu întârziere modernismul teatrului european din secolul al XX-lea, teatrul bulgar se înscrie, paralel, într-un context sociocultural european postmodernist.

Un alt aspect îl constituie faptul că, în ultimii ani, au apărut prea puține piese bulgărești originale, surprinzătoare ca demers. Explicația trebuie căutată, poate, în dificila perioadă de schimbări, cu efecte resimțite încă de Bulgaria. Dramaturgii noștri, ca toți bulgarii de altfel, sunt parte din aceste schimbări. Îi este foarte greu unui om să se depărteze și să analizeze cu sânge rece incendiul izbucnit în propria sa casă, nu-i așa? Iată de ce regizorii bulgari se află în situația de a trebui să descopere noi autori străini pentru a-i prezenta pe scenă: Jasmine Reza, Martin Macdonagh, Eric-Emmanuel Schmitt și alții. Revista *Panorama* a publicat traducerile mai multor piese contemporane, de autori englezi, francezi și germani. Printre montările cele mai reușite merită citate *Arcadia* de Tom Stoppard, *Arheologia visului*, după *Visul* de Ivan Viripaev – regizor Galin Stoev; *Chip de foc*, de Marius von Mayenburg, *Hotelul celor două lumi* de Eric-Emmanuel Schmitt – regizor Nikolai Lambrev; *Și omul a devenit o ființă vie* de David Hare – regizor Margarita Mladenova; *Puful* de Martin Macdonagh – regizor Iavor Gardev etc.

Țin foarte mult să adaug la această listă două titluri bulgărești clasice, cu care s-a deschis actuala stagiune teatrală la Teatrul Național Bulgar (care aniversează anul acesta o sută de ani de existență!): *Lazaritza* de Iordan Radicikov, în regia lui Krikor Azarian, și *Hașové* de Ivan Vazov, în regia lui Alexandr Morfov. Pe scena acestui teatru au strălucit de-a lungul anilor actorii cei mai talentați ai Bulgariei. Primele sale două generații de actori au absolvit școli de teatru din Rusia, Germania, Austria, Franța, de unde au adus zestrea acestora de experiență și de cunoștințe, dăruindu-o scenei bulgărești.

Astăzi, teatrul bulgar rămâne la fel de competent, de dornic de cunoaștere, un teatru deschis dialogului cu tezaurul teatral mondial. Preocupările variate ale regizorilor bulgari fac din el un teatru al visurilor, al năzuințelor și al așteptărilor individuale. Un teatru liber!

Traduceri din limba franceză: Delia VOICU

MEDEEA LA NOI ȘI ÎN LUME

Oana BORȘ

Lumi răsturnate

Fascinația regizorului Mihai Măniuțiu pentru verbul lumii antice este consecventă. O lume densă, amestec de mituri, dogme, de subtilități reflexive. De altfel, și interogația asupra omului pe care o aduce tragedia greacă este consecința unei atitudini de viață generată de convingerea că universul este o țesătură de prefaceri individuale. Pentru greci, divinitatea nu creează lumea, ci doar îi dă putința de a se ordona prin mișcarea ce-i imprimă. Eroii, problematici în tragedii, nicidecum modele, sunt esențializări ale datelor general-umane, în nuditatea lor. De aici, forța acestor personaje, dată de concentrarea și analiza unei singure laturi a complexității umane. Pe când orice scriere, ce urmează anului christic, în lumea occidentală, va purta pecetea *kenosis*-ului, atitudine ce schimbă fundamental viziunea despre om prin recunoașterea condiției umane ambivalente.

Dincolo de universul ideatic atât de special care lasă libertate de interpretare, structura pieselor antice, ce pleacă de la particular către general, pare cea mai adecvată teatrului de semnificație, de simbol, chiar ritualic precum cel pe care-l face Mihai Măniuțiu.

În Panteonul eroilor greci, Medeea este tragedia instinctului ucigaș. Așa se transmite prin mit, așa o înfățișează Euripide, pentru a rămâne, și mai departe, în literatură, prototipul pruncuciderii drept răzbunare, indiferent de variațiile stilistice și conotațiile date de anticii Ovidius, Seneca sau de creștinii Corneille, Jean Anouilh, Heiner Müller etc. În ultimii ani, însă, analiza autoarei germane Christa Wolf în *Medeea.Glasuri* a reușit să provoace controverse. Căci ea impune o imagine cu totul diferită: o ființă superioară, o vizionară nerecunoscută. Reinterpretează faptele consacrate de mit, dându-le o direcție cu totul pozitivă, schițând portretul unei eroine tragice sacrificată, în fapt, de incapacitatea omenească de înțelegere.

Mihai Măniuțiu se apropie foarte mult (în spectacolul său de pe scena Teatrului „Tamási Aron“ din Sf. Gheorghe) de această atitudine față de personaj. Pentru regizor, lumile sunt răsturnate. Medeea este depozitara unor adevăruri, unei atitudini pe care Corintul este incapabil de a o percepe. Căci nu mai este acel spațiu fericit al civilizației elene, ci unul ale cărei percepții sunt bulversate de prezențele bachice. Viciul anulează raportul real cu faptele, umanitatea este dusă către periferic, către gregar, către instincte primare. Actul lui Iason de a renunța la Medeea are aceeași motivație: licoarea magică. Numai Creon este lucid și pare că-i e ușor a conduce o astfel de lume. Iar o lume, ce are cruzimea de a trece peste sufletul unei soții și al unei mame, de a-i cere să înțeleagă adulterul și să-și părăsească senină copii, este o societate cu instinctele fundamentale atrofiate. De altfel, nu este pentru prima dată când regizorul demască în spectacolele sale, în aparența unei societății ajunse la apogeu, iminenta apariție sau chiar existența decadenței ce distorsionează capacitatea de a vedea adevărul sau de a reacționa. (În spectacolul cu *Perșii*, găsim o parabolă a societății americane, o Americă-stat dominatoare în lume, invincibilă și fără fisură, dar care și-a pierdut naturalețea și

BICDKEI Zsuzsanna, PÁLFFY Tibor și copiii ILYÉS Ágota, DÉNES Dániel.

Foto: Barabás Zsolt

vitalitatea ca nație; în *Electra* sa ni se înfățișează o lume care, sub puterea terorii, devine handicapată prin anihilarea oricărei putințe de acțiune). Medeea este, în acest context, purtătoarea unei noi religii. În textul inițial, preluat de altfel din mit, Colhida, locul de unde Medeea vine, este barbar, exotic și arhaic, este situat pe un nivel inferior. Corintul este însă lumea civilizată. Numai că, paradoxal, această lume epuizată este cea care are nevoie de o nouă religie. De aceea, pentru regizor, Medeea se situează pe altă treaptă de înțelegere. Și astfel, cheia spectacolului este complet alta decât cea consacrată de piesă. Medeea își ucide copii numai pentru ochii care nu pot vedea altceva, de fapt, îi ia cu ea în drumul inițiatic pe care urmează să-l parcurgă, lăsând în loc păpușile-mascote, neînsuflețite de nimic. Cei care nu au putința de a înțelege, nu vor avea putința de a vedea. Revelația e o dezvăluire înspre om și trebuie să fie accesibilă conștiinței acestuia. Numai că adevărul prin revelație presupune o angajare a omului total. Aceasta ar fi treapta pe care s-ar situa gândul regizorului legat de existența Medeei. De aici, atitudinea ei ezoterică. Comunicarea cu cei din jur este imposibilă, dincolo de impedimentul real al altei limbi. Ca o adevărată preoteasă are nevoie de intermediari. Cele două doici fac legătura dintre lumi, ele rostind cea mai mare parte din vorbele pe care autorul le atribuise Medeei. Astfel că, prezența ei, prin eliminarea logosului și prin alegerea protagonistei (Bicdkei Zsuzsanna), de o accentuată expresivitate, dar, în același timp fragilitate, dă extrem de multă forță personajului. Singura comunicare directă este cu Iason. De altfel, mai ales lui îi adresează vorbele pe care regizorul i le lasă, este singurul pe care nu-l respinge de la început, singurul în fața căruia se pleacă, pentru că motivația faptelor sale este dată de iubire. Înghesuită într-un scaun, pare doborâtă de forța vorbelor lui Iason, pentru ca, apoi, să redevină Medeea, preoteasa, cea care va pleca luându-și copiii de mână pe un drum cunoscut numai de ea. Momentul de încărcătură maximă, gândul hotărâtor al pedepsei îl va scrie pe perete. Sensul rostirii capătă o altă adâncime, o dată cu fixarea în formă, căci exprimă evidența drumului fără întoarcere. Chiar dacă preotesele vor încerca să șteargă cuvântul, urmele rămân. Totul a fost scris.

Această atmosferă este creată și de simbioza sunetului (inserții muzicale șamanice) cu gestul adecvat (coregrafia Vava Ștefănescu). Pe acest fond, regizorul creează în cheia sa favorită, folosind elemente-simbol, cu rol anticipativ. În foaier, într-un sicriu vertical de sticlă sunt închiși Medeea și Iason. Așa va fi închisă Medeea când Creon o condamnă la deportare. Călătoria ei este anticipată de geamantanul pe care îl târâie dintr-un colț într-altul al scenei, așa cum moartea ce o va lăsa în urmă este anunțată de apariția ei, la începutul spectacolului, din groapă. Viitorul ei este căsătoria cu Egeu, căsătorie anunțată în spectacol, chiar dacă nu sugerată și de text, prin momentul de iubire dintre cei doi. Însă scena cea mai puternică în ceea ce privește încărcătura semnificantă și anticipativă, prin folosirea simbolului dublu, este cea în care Medeea își anunță hotărârea implacabilă, prin cuvânt scris. Pe lângă sensul „rostirii“, culoarea roșie a literelor și apoi urmele rămase pe perete, cu tot efortul doicilor de a le șterge, arată că nu există cale de întoarcere. Crima se va înfăptui.

Teatrul „Tamási Áron“, Sf. Gheorghe – Medeea **de Euripide. Regia: Mihai Măniuțiu. Decor: Cristian Rusu. Costumele: Iuliana Vârasan. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Cu: Bicdkei Zsuzsanna, Kicsid Gizella, Péter Hilda, Pálffy Tibor, Nemes Levente, Szabó Tibor, Váta Loránd, Ilyés Ágota, Dénes Dániel, Diószegi Attila, Fazakas Misi, Fekete Mária, Kocsár József, Márton Lóránt, Mátray Lászlo, Nagy Alfréd. Data premierei: 4 februarie 2005.**

Scenă din spectacol.
Foto: Barabás Zsolt

Foto: Barabás Zsolt

PÉTER Hilda, KICSID Gizella, BICDKEI Zsuzsanna.

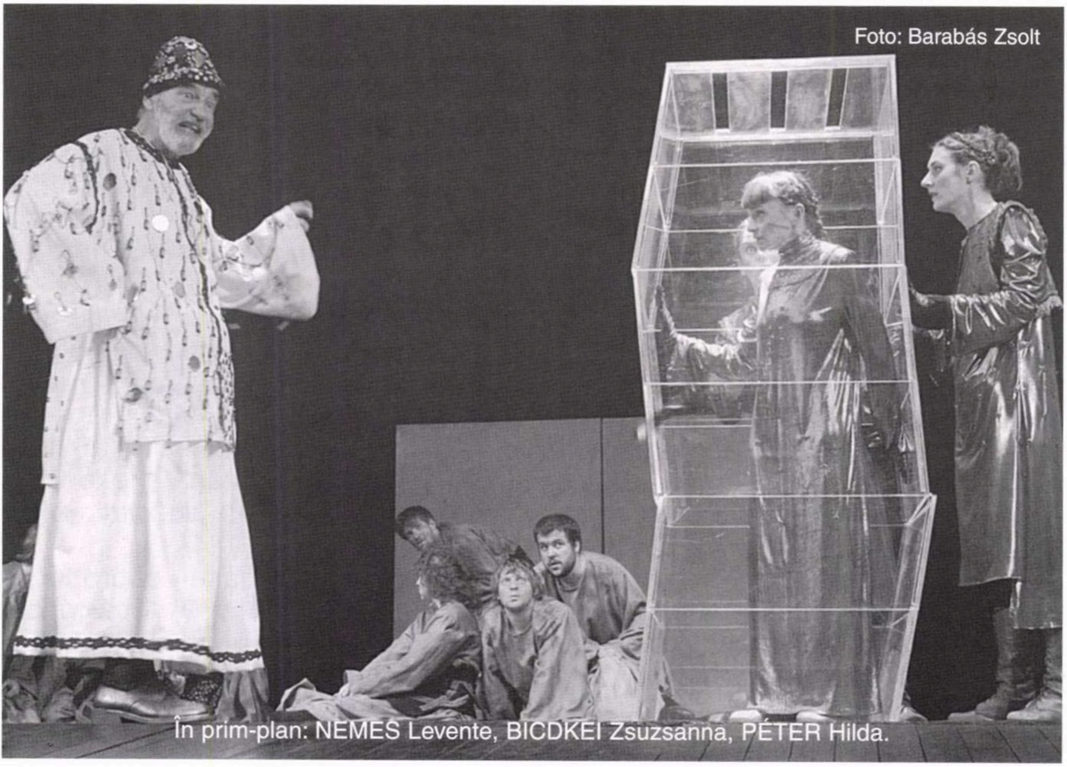


Foto: Barabás Zsolt

În prim-plan: NEMES Levente, BICDKEI Zsuzsanna, PÉTER Hilda.

Medeea revizuită

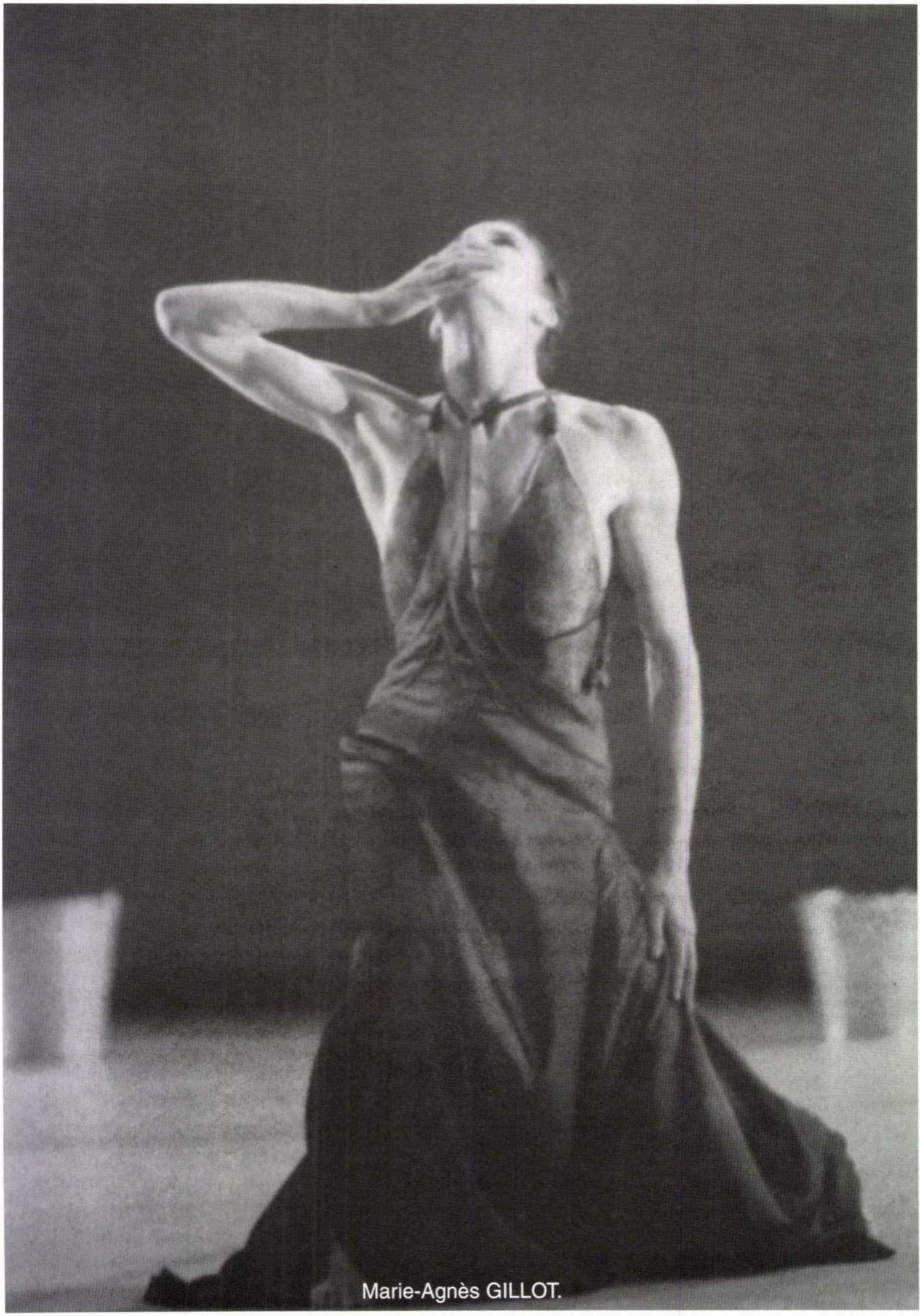
Comentând *Întoarcerea tragicului*, în celebra carte a lui Jean-Marie Domenach, apărută la Éditions du Seuil, în 1967, George Banu ajungea la concluzia că „supraviețuirea tragicului nu echivalează cu aceea a tragediei.“ Ba mai mult, „ele se despart astăzi“: „consumat de lupta cu tragicul, omul modern refuză tragedia“. Aceasta „se sfârșește ca o zeiță nepământeană, deși tragicul s-a extins, pojar al conștiinței actuale, în istorie și politică“... Astăzi, la începutul unui nou mileniu, nu ne rămâne decât să constatăm că, de la rubrica de evenimente externe până la cea de fapte diverse, *tragicul* este invocat tot mai des. Și totuși, după cum reiese din dosarul prezentat într-un număr recent al revistei *Théâtres*, departe de a capitula, tragedia antică revine în actualitate. Tot mai mulți dramaturgi și regizori contemporani par tentați de revizitarea miturilor care le permit să interogheze enigma tragicului și, prin aceasta, enigma propriei epoci.

Spre deosebire de generația unui Brecht, Vilar sau Vitez, care făceau din *Antigona* și *Electra* figuri ale unui virulent discurs politic, Istoria este marea absentă de pe scena contemporană. Pentru că tragedia antică este înțeleasă deja ca o transpunere în mitic a unor evenimente istorice, ni se propun acum noi expresii ale miturilor mai degrabă decât reinterpretări ale lor. Pentru Laurent Gaudé, de pildă, care semnează o *Medée Kali* (montată de Jean-Louis Martinelli și Philippe Calvario cu actori africani), miturile și istoria sunt două teritorii diferite. El revendică o utilizare fragmentară, eliberată de orice exigență istorică sau psihologică, a materialului mitic. Acesta reprezintă pentru el un spațiu de libertate în care se dezvoltă energia contrariilor și a ambiguităților fundamentale. La fel, spectacolul *Medeea–Material–Müller* al lui Anatoli Vassiliev, se sprijină pe sintaxa lui Heiner Müller doar pentru a se concentra asupra jocului, corpului și vocii, acolo unde dramaturgul german punea în discuție tragedia și comunismul descriind ordinea lumii bulversată de expediția Argonauților. Sensul diferit descoperit cu fiecare nouă creație, „viziunea“ relativă a fiecărui creator dizolvă ideea unei semnificații eterne a tragicului.

Faptul că *Medeea* (mai ales în versiunea lui Euripide) este atât de des reluată pe scenele lumii dovedește, în plus, că modernitatea noastră nu mai poate evita confruntarea cu primitivul, cu furia arhaică și cu monstruozitatea. Departe de a strivi omul, *mașina infernală* îl provoacă. Astfel, tragedia țintește în inima ritualurilor, a crimelor sau tentativelor de omor intrafamilial, a războaielor, a diferenței, a excluderii... a vieții. În continuare, prezentăm succint câteva dintre versiunile de referință pe care le-a suscitat mitul Medeei în teatrul, dansul și filmul contemporan.

Visioni della Medea este titlul original al somptuoasei coproducții franco-italiano-germane semnate de Pier Paolo Pasolini (1969). Preoteasa anarhică „în priză directă cu misterul existenței“ este, aici, în primul și unicul său rol în cinema, Maria Callas, cea care o interpretase, deja, pe Medeea din opera lui Luigi Cherubini, în 1952. Personajul simbolizează aici șocul culturilor: episoade mitologice, precum ritualul sacrificiilor umane sau moartea

Maria CALLAS.



Marie-Agnès GILLOT.

lui Apsyrtos, fratele Medeei, sunt „reconstituite“ în decorurile magnifice din Tunisia, Siria și Pisa. *Medeea* este, pentru Pasolini, istoria unei duble trădări: a Medeei față de ai săi și a lui Iason față de Medeea, dar este, în același timp, și o poveste despre pierderea credinței, din moment ce, părăsind Colhida, Medeea își abandonează religia și propria viziune despre viață.

La ediția din 2002 a Festivalului de la Avignon, a făcut senzație *Medeea* lui Euripide, cu Isabelle Huppert în rolul titular. Regizorul Jacques Lassalle, care montase, cu cinci ani în urmă, *Andromaca* aceluiași autor, a comandat și de această dată o traducere nouă, modernă, aproape trivială. A juca o asemenea piesă sub cerul liber, în Curtea de onoare a Papilor, „poate părea un paradox. Cum să fii intim într-un spațiu care reclamă marele teatru al Cosmosului și comuniunea lirică?“, se întreabă regizorul. Soluția o oferă decorul lui Rudy Sabounghi: o vastă întindere de ape și un ponton de lemn, mărginite de un tumulus pe care se distinge intrarea grotei din care își face apariția, cu un strigăt, Medeea. „De o parte fluviul, o casă între nisipuri. De cealaltă, palatul și debarcaderul palatului. Spectacolul va fi punctat de traversarea apelor, marcat de reiterarea lor. Palatul și cetatea sunt cele care merg în întâmpinarea Străinei. Nu invers. Iar Medeea descoperă în acest lucru o satisfacție violentă. Ceea ce contează nu este ce anume se va întâmpla, căci tragedia este deja jucată, de la primele cuvinte ale Medeei, ci ce anume este de înțeles aici? Cum poate fi gestionată seria crimelor? Cum o vedeau contemporanii pe Medeea? Ca pe o victimă? Ca pe un monstru? Dar noi?“ Pentru Jacques Lassalle, „piesa oferă ocazia de a pune sub semnul întrebării un anumit raport al bărbaților cu femeia și cu feminitatea, astăzi“, întrucât, observă el, Medeea trebuie să facă față formelor de lașitate masculină întruchipate de Creon, Egeu, Iason. Pe de altă parte, Lassalle se inspiră din comportamentul post-factum al ucigașilor: „Ei găzduiesc înlăuntrul lor diavolul, străinul, adversarul; Medeea interoghează prezența acestei dualități, *adversarul* din noi.“ Isabelle Huppert i se pare interpreta ideală, deoarece „exprimă, încă de la primul ei film, această dualitate, această opacitate, această incandescență a griului“. O imagine deja cunoscută: în rochia ei albă, Isabelle Huppert apare ca o fantomă, cu atât mai neliniștitoare cu cât pare mai fragilă. „Simpatia noaștră crește în același timp cu conștiința monstruozității sale“, precizează regizorul. Drama brugheză nu este departe. Pentru actriță, „întrebarea este: cum poți purta monstrul în tine? Euripide a creat o figură care le devansează pe cele ale epocii sale: Medeea este în același timp înlăuntrul dramei și la distanță de ea. Trăiește un lucru care ține de ordinea tragediei, adică un fapt anunțat care o depășește, și totodată, îl comentează... Emoția nu este singura coloană vertebrală a personajului. Există, de asemenea, incredibila ei capacitate de analiză pe care îmi place din ce în ce mai mult să o exprim“. Isabelle Huppert confirmă totuși abordarea psihologizantă a mitului. Ea își propune să creeze o figură „recognoscibilă“ fiecăruia dintre noi: „Medeea nu se iubește decât pe sine… Iason nu este iubirea vieții sale, ci eroarea vieții sale. Și dacă a putut fi vorba de un amor nebun între ei, a fost la fel ca oricare altul: de fapt, prin celălalt nu te iubești decât pe tine însuți.“

Valérie DRÉVILLE.

La Opera din Paris a avut loc, în noiembrie 2004, premiera baletului *Visul Medeei,* creat de renumitul coregraf Angelin Preljocaj, care conduce și Centrul Național de specialitate din Aix-en-Provence. „Corpul, loc privilegiat al fantasmei, conține în el însuși toate semnele", obișnuiește să afirme coregraful. De data aceasta, corpul femeii se află în atenția sa. Medeea îl inspiră, dar nu eroina antică, ci acele Medee care furnizează „faptele diverse ale zilei". Sacrilegiul personajului nu poate fi înțeles decât dacă vedem în el o voință teribilă de a se sustrage umanității. Găleți cu sânge umplu scena Palatului Garnier în acest spectacol creat pentru „un pursânge și o figură reală de femeie". În rolul titular, Marie-Agnès Gillot este „sublimă și monstruoasă", în opinia criticilor. Dansatoarea explică demersul coregrafului: „Tocmai mi-am omorât copiii. Angelin mi-a spus să mă întorc și să contemplu totul ca pe un vis. Pentru el, mișcarea poate transmite totul, pașii și frazele creează dezvoltarea dramatică, de la furia telurică la rătăcirea și năuceala personajului".

Medeea-Material de Heiner Müller, în regia lui Anatoli Vassiliev, este prezentată în această primăvară la Théâtre des Amandiers din Nanterre. Heiner Müller convoacă o Medeea solitară în căutarea sinelui, a propriei identități. De la întâlnirea cu Anatoli Vassiliev, actrița Valérie Dréville nu a încetat să lucreze cu regizorul rus. Maestrul și eleva se regăsesc în jurul Medeei, femeia trădată, mama infanticidă. Imobilă, așezată pe un scaun, actrița fumează o țigară pe care o lasă, apoi, să se stingă. Medeea nu întârzie să pună stăpânire pe ea. Pe un ecran video, defilează imaginile mării, legănând în flux și reflux ritualul implacabil pe care îl îndeplinește „Barbara". Pentru că l-a iubit pe Iason, pentru că l-a ajutat să găsească Lâna de aur, pentru că l-a urmat în Grecia, îi stă acum alături, singură și străină. Dar el a trădat-o. Cu ajutorul cuvintelor, Medeea pune în practică ritualul magic care îi va permite să uite că și-a sacrificat poporul și țara pentru o dragoste moartă. Îl va uita pe Iason, distrugând ceea ce îl leagă de ea, inclusiv copiii. În spectacolul lui Vassiliev, vedem o femeie care se dezbracă de trecutul său, care își despoaie corpul și sufletul pentru a-și recâștiga inocența. Și care, în mod dureros, se naște pe ea însăși. Aici este vorba despre o resurecție.

Despre actualitatea personajului vorbește și Selim Rauer, regizorul și dramaturgul elvețian de limbă germană citat de revista *Théâtres*. Acesta intenționează să monteze *Medeea* lui Euripide, în care vede o „imagine extraordinar de modernă a femeii. Medeea renunță la maternitate și pune capăt descendenței sale printr-un act terorist. Acest personaj marchează umanizarea tragediei: o figură psihologică înlocuiește caracterul fatalității. Medeea este o străină, la fel și Iason; amândoi sunt tolerați ca străini pe pământurile lui Creon. Medeea lui Euripide abordează, în același timp, problema *străinului* și pe cea a actului terorist. O scriitură concretă, concisă și clară, sintetică, apelând la confruntări și situații directe, face catastrofa să pară inevitabilă".

Grupaj realizat de **Andreea DUMITRU**

Doina MODOLA

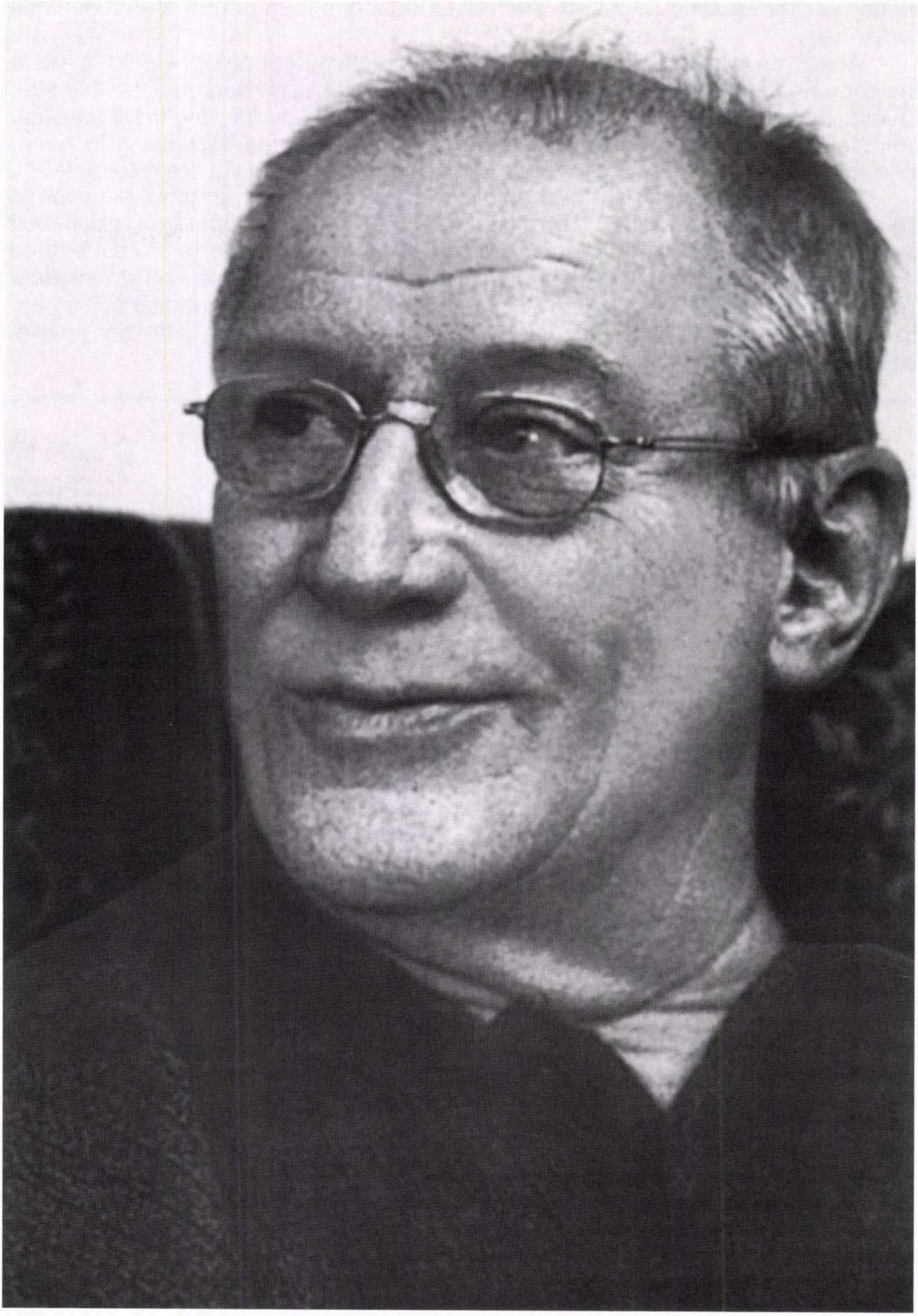
Ei... marii actori

Victor Rebengiuc

Victor Rebengiuc e un mare artist. L-a creat Dumnezeu într-un moment de binecuvântată inspirație, din har, generozitate și lumină. I-a dat cu mărinimie frumusețe în suflet, în cuget și în trup. O prospețime și o disponibilitate omenească uimitoare. Pe chipul său de om robust, temeinic, licărește dintr-odată un zâmbet cald, ghiduș și bun. Înțelegerea, atenția, compasiunea. Gentil întotdeauna, prevenitor, deschis, are o uimitoare simplitate. Ea nu e însă modestia comportamentului, ci armonia adâncă a împlinirii și taina ei, smerenia. Un mare artist poartă liniștea dăruirii, a misiunii împlinite. În căutarea ipostazierilor nenumărate, a scos la iveală toată zgura și a transformat-o în materie stelară. Exercițiul magic al metamorfozei l-a scăpat de orice ispită transformistă în spectacolul cotidian . Victor Rebengiuc nu e „în reprezentație" pentru nimeni. E ca un arbore bogat, voinic, puternic, în jurul căruia toate rodesc îmbelșugat. Și te îmbie să fii tu însuți mai bun, mai drept, mai adevărat.

L-am văzut prima oară în turneu pe scena Naționalului clujean în *Cum vă place*, alături de Clody Bertola și Liviu Ciulei. Acel spectacol al lui Ciulei care a deschis epoca marilor izbânzi, a evenimentelor scenice de răsunet european și seria marilor creatori în arta spectacolului. Cât era de tânăr, de zvelt și de năuc Orlando, prin pădurea vrăjită! Și cum îmi mai ticăia inima în ritmul psalmodierilor shakespeareene, când Rosalinda își cânta iubirea. Junele-prim al deceniului al șaselea pășea în deceniul al șaptelea, intrând în zodia marilor creații, o dată cu vremea cea mai înaltă a teatrului românesc. Decenii de-a rândul, destinul său actoricesc s-a împletit cu faima marilor spectacole ale lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, Vlad Mugur, Cătălina Buzoianu, Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Alexandru Darie, Alexandru Dabija, Moni Ghelerter, Alexa Visarion, Dragoș Galgoțiu. Fiecare dintre acestea s-a creat și prin el. Artistul s-a desăvârșit prin ele. Esența puterii sale de metamorfoză s-a rafinat și s-a distilat. Biografia sa artistică se confundă cu istoria de faimă internațională a Teatrului Bulandra, ce face parte din Uniunea Teatrelor Europene.

Vi-l amintiți pe obedientul, disciplinatul ofițer Bologa din ecarnizarea *Pădurea spânzuraților,* prins în menghina timpului, obligat, cu prețul vieții, să aleagă? Filmul românesc îi datorează lui Victor Rebengiuc o seamă de prim-planuri memorabile, în marile sale realizări: *Pădurea spânzuraților*, regia Liviu Ciulei (Premiu la Cannes, 1965), *Tănase Scatiu,* regia Dan Pița, *De ce bat clopotele, Mitică?,* regia Lucian Pintilie, *Moromeții*, regia Stere Gulea (Premii la Festivalurile de la San Remo, Italia și Santarem, Portugalia), *Faleze de nisip*, regia Dan Pița, *Balanța*, regia Lucian Pintilie, *Niki Ardelean, colonel în rezervă,* regia Lucian Pintilie, *Un pachet de cafea și un cartuș de Kent*, regia Cristi Puiu etc. Le-a împrumutat statura sa de neuitat. Și puterea de a-și însufleți eroii dinlăuntru, cu patimi, firesc și viață adevărată. Artistul a fost încununat cu numeroase premii în țară (între care de mai



multe ori Premiul UNITER) și în străinătate, aducând lauri pentru teatrul și filmul românesc.

Artist cu inepuizabilă paletă expresivă, Victor Rebengiuc are forța de a descoperi și înfățișa binele, frumosul, adevărul. Chiar când personajele sale sunt răvășite, dure, meschine, odioase, lucrătura actorului e curată, profundă, cinstită, netrucată. Viața răzbate în toată complexitatea ei. Rațiunea ascunsă a lucrurilor iese la iveală. O exemplară demnitate și sănătate stă la temeiul creațiilor sale.

Victor Rebengiuc nu are pic de vulgaritate, agresivitate, urâțenie. A traversat de aceea vârstele ca bradul: falnic, viguros, tânăr și drept. Statura lui a dobândit ceva din voinicia neclintirii. A parcurs cu liniște vârstele eroilor, împrumutându-le făptura lui, profunzimea, forța dramatică, linia netă. Comicul său nu e niciodată gros, ci întotdeauna vesel, plin de spirit, felurit, spontan, surprinzător, filigran. Expresie a bunului simț, bucuriei, ghidușiei. Și prin aceasta atât de aparte, atrăgător, tămăduitor. Unic.

Andreea DUMITRU

Un om al muncii

M-am întrebat multă vreme *cum* voi scrie despre Victor Rebengiuc. Știam *ce* anume urma să afirm și tocmai de aceea mi se părea dificil să-mi formulez gândurile nuanțat, nu tranșant, așa cum suntem tentați să exprimăm ceea ce ține de domeniul evidenței. De altfel, pe Victor Rebengiuc este suficient să-l vezi jucând ca să-ți înghețe pe vârful limbii epitetele edulcorate, superlativele comune, excesele stilistice. Ultimele două spectacole în care l-am văzut, diferite sub atât de multe aspecte (de la regimul de producție până la miza regizorală), m-au făcut să înțeleg de ce e aproape imposibil să scrii despre acest actor fără să pui la bătaie verbele și puterea lor de a evoca o prezență copleșitoare. Victor Rebengiuc mi se pare a fi, în sensul cel mai neviciat al temenului, un *om al muncii*. El joacă fără rest. Nu păstrează pentru sine secretele personajelor sale, ceea ce nu înseamnă, defel, că le vâră în ochii spectatorilor. Făpturile de pe scenă, care îi seamănă fără să-l trădeze, ni se prezintă oneste și vulnerabile, născute din spaime, dar mai ales din tenacitate și disciplină. Așa încât, pentru a explica definiția, poate contrariantă, pe care am dat-o talentului, succesului, carierei sale, ar fi mai nimerit să ocolesc generalizările de circumstanță și să vorbesc, în schimb, despre două dintre creațiile sale recente. *Alfred Doolittle* din ***Pygmalion*** de G.B. Shaw și... *Victor Rebengiuc* din ***Top Dogs*** de Urs Widmer sunt personaje care dialoghează, în ciuda distanței dintre Cluj și București, în ciuda diferenței dintre scena unui teatru național și podul în care s-a instalat recent Teatrul independent „Arca". Ele vorbesc despre mobilitatea acestui actor, despre adeziunea lui completă la propunerile curajoase, motivate, inspirate. Oricât de neverosimil ar părea dacă luăm în calcul și diferența dintre clasicul G.B. Shaw și ultracontemporanul Urs Wider, cele două personaje nu sunt câtuși de puțin ireconciliabile. Dimpotrivă, complementaritatea lor oferă un spectacol fascinant în sine. În montarea lui Alexandru

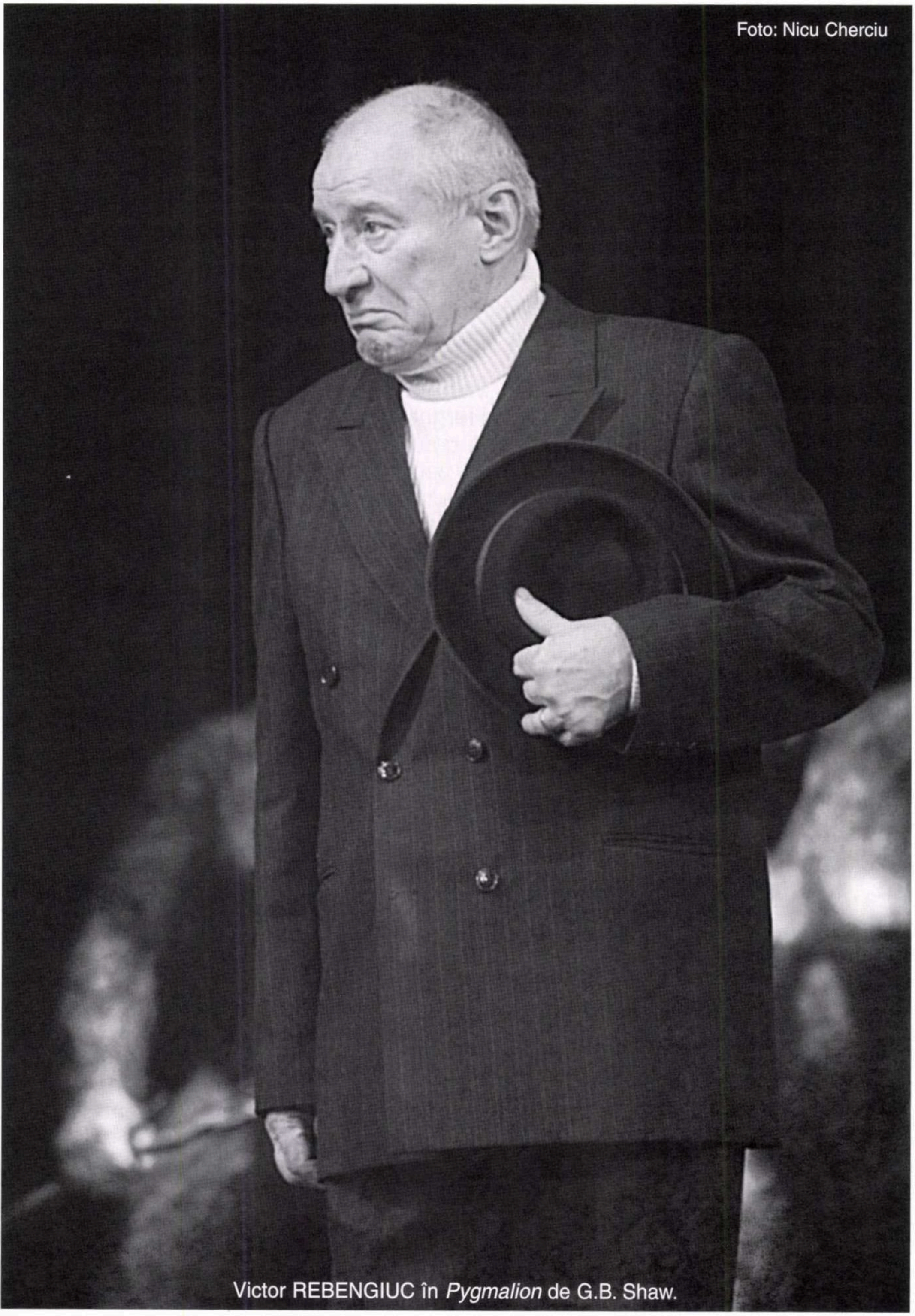


Foto: Nicu Cherciu

Victor REBENGIUC în *Pygmalion* de G.B. Shaw.

Dabija, originalul moralist Alfred Doolittle pare un exemplar uman perfect adecvat vremurilor pe care le străbate și situațiilor în care îl aruncă întâmplarea. Vremuri și situații a căror percutanță în actualitate este aproape violent speculată de lectura regizorală. Nu doar costumele care indică metamorfoza gunoierului într-o „victimă a moralității burgheze" sunt din zilele noastre, ci și jocul actorului vizează comportamente actuale. Oricât de mult ar detesta omul Victor Rebengiuc „sinceritatea" interesată a acestui exemplar uman recognoscibil nouă, trăitorilor în țara lui Mitică, Giovanni&Co., actorul îmbracă speculațiile lui Alfred Doolittle în cele mai neașteptate nuanțe ale umilinței și ipocriziei. Se apropie cu empatie totală de acest ins „intimidat", „prins la strâmtoare", de fapt într-un concurs de împrejurări favorabil din care știe că poate extrage suplimente de capital dacă le interpretează în mod contrar, pe coarda tragică: „niște oameni mai fericiți ca mine or să vie să-mi ia gunoiu'și să le dau bacșiș. Și eu o să-i privesc neputincios și o să râvnesc la norocu' lor".

Într-un fel, un astfel de individ „intimidat" este și ... *șomerul de lux* Victor Rebengiuc din spectacolul Theodorei Herghelegiu, chiar dacă el parcurge calea inversă pe scara socială. Șeful firmei de catering care lucrează pentru TAROM și căruia „i se umple inima de mândrie când vede tricolorul aterizând pe pistă", simte la propriu cum i se clatină scaunul sub șezut. Ca și în cazul altor funcționari din vârful ierarhiei, reacomodarea la condiția de simplu muritor presupune un travaliu lung, ilar și dureros. Una dintre secvențele cele mai reușite ale spectacolului, de un comic năucitor, se intitulează „oniroterapia". Ce ascunde subconștientul acestui ins hipercorect, aparent atât de fad și unidirecționat în viață? Ei bine, confidențele personajului Victor Rebengiuc ne aruncă parcă pe scena clujeană, în spectacolul lui Alexandru Dabija, acolo unde, în fundal, tronează un cuplu de primate grotești. Proaspătul și neconsolatul șomer are viziunea lumii ca uriaș parc zoologic, în care își rezervă locul de frunte, acela de gardian simiesc dominând femelele-gorilă și inepuizabilele mormane de excremente.

În montarea bine articulată, deși nu mai puțin ieșită din tipare a Theodorei Herghelegiu, ca și pe scena clujeană, apariția actorului se lasă așteptată un timp și se produce într-un moment de tensiune, fără nici un artificiu, însă. Un salut, gesturi de un firesc dezarmant și, totuși, cadrul se luminează, ba chiar și reacțiile partenerilor de joc se intensifică. Fapt straniu, pentru că în montarea de la Arca se mizează pe lejeritatea aparentă. Pe de o parte, personajele poartă numele actorilor, pe de altă parte prezența atâtor vedete incontestabile într-un spațiu aproape liliputan, nu are cum să nu fie inhibantă pentru spectatori. Rezultatul acestei tensiuni binare asigură o mare parte din succesul spectacolului. Fiecare gest al interpretului preferat, executat, de altfel, cu economie tocmai din rațiuni de proximitate, pare așezat sub lupă. Or, în cazul lui Victor Rebengiuc, lupa aceasta este o sursă de delicii permanente. Un simplu exercițiu de mers este investit cu infinite nuanțe, executat pe nenumărate registre. Actorul pare să simtă suflarea spectatorului în ceafă, chiar și atunci când nu se află neapărat în centrul atenției. Jocul său se dovedește prismatic. În timp ce partenerii săi de joc își cântă fiecare „aria" onirică, personajul său nu încetează să șteargă vârtos cu o batistă linguroiul de care și-a legat existența. Merită, însă, să contempli chiar minute în șir gestul repetitiv și absurd al unui profesionist care știe să facă rutina captivantă și care are curajul de a primi în față, fie și pe o scenă de teatru, cuvintele nemiloase făcute să doboare orice actor: „Ați fost concediat, domnule Rebengiuc"!

Victor REBENGIUC în *Top Dogs* de Urs Widmer.

Victor REBENGIUC:

„Și de-atunci, întruna, la Teatrul Bulandra“

Doina Modola: *Ați ales teatrul sau el v-a ales?*

Victor Rebengiuc: Am ajuns actor în mod absolut întâmplător. Niciodată nu m-am gândit. Copil fiind, adolescent, nimeni din familia mea n-a avut o asemenea idee și nici măcar legături cu teatrul. Mama mea a fost colegă de serviciu cu niște studenți la Conservatorul de Artă Dramatică: Matilda și Costel Bărbulescu. Dar asta nu însemna nimic. Erau doar colegi de serviciu. Am aflat de la Costel Bărbulescu treaba asta, târziu. Spuneau: „Tu erai gâgâlicea aia mică“ Da. Eu eram gâgâlicea mică. Nici nu văzusem teatru. Una sau două piese doar și nu la un mare teatru din București, ci la un teatru undeva pe str. Uranus. Locuiam în apropiere. Am fost luat de un copil mai mare de pe stradă, care avusese ideea să ne ducem la teatru. Am văzut două piesuțe, ceva. Erau niște prostii.

D.M.: *Ce vârstă aveați?*

V.R.: 14, 15 ani. Eram la Școala medie electrotehnică, după reforma învățământului din '48. Într-una din zile, unul dintre colegii mei mai mari, a venit la mine într-o pauză și mi-a zis: „Haide, o să joci într-o piesă pe care o pun eu, aicea“. Piesa se numea *Ce i s-a întâmplat Gherghinei?.* Eu urma să joc acolo un chiabur care voia s-o omoare pe eroină, colaborând cu doftoroaia satului. Am jucat acest rol. Mi-a plăcut. Am jucat de vreo două, trei ori. Și la un moment dat, după vreo doi ani, un alt coleg îmi spune: „Eu sunt la un ateneu popular, undeva pe Șoseaua Viilor, în București, la echipa de dansuri populare și la teatru. Ăștia au nevoie de un chiabur. Nu vrei să vii să joci chiaburu'?“ „Ba vin.“ Am dat un soi de audiție în fața instructorului care punea piesa în scenă... M-a pus să citesc. Și, drept urmare, mi-a spus că o să joc rolul principal. Rolul principal se numea Hârbu, se ocupa cu leacuri. Era doftoroiul satului, care omora lumea din sat, în combinație cu chiaburul de acolo și nu lăsau să intre în sat lumina adusă de medici, de medicina modernă. Piesa milita să se renunțe la medicina la care acuma ne întoarcem, medicina naturistă, făcută de doftoroi și de vraci. Ei, după aceea, instructorul m-a purtat pe la diverse cămine culturale din București, și am jucat roluri multe și mărunte...

D.M.: *Instructorul era actor?*

V.R.: Nu era actor. Era un fost dansator. Așa erau ăștia. Actori ratați sau oameni care au avut tangențe cu arta spectacolului. Dar ei se străduiau. Și era civilizat. Ei, am umblat cu el prin diferite atenee populare din București și am jucat roluri multe, dar nu m-am gândit că asta ar putea să devină profesie pentru mine.Era un fel de hobby, un mod de a-mi petrece timpul liber. În loc să mă duc pe maidan să joc fotbal, mergeam la ateneul popular, repetam, jucam. Chiar îmi plăcea. Meseria mea urma să fie totuși aceea de electrotehnician. Eh, după asta, în anul IV, la școala asta electrotehnică, mi s-a cerut, știind că sunt artist la cămine culturale: „Hai, domnule, fă o piesă aicea, uite, terminați....“ Am ales *Nea Nae învață carte.* Era povestea unui portar analfabet, din care cauză se creau zeci de confuzii și situații comice. Văzându-mă, directorul școlii mi-a spus: „Păi, tu ar trebui să dai examen la teatru, pentru că ai talent. Ești bun.“ Atunci a fost prima oară când m-am gândit la treaba asta. Și drept urmare, am dat examen. Am reușit printre ultimii... Am nimerit la doamna Buzescu. Una dintre marile actrițe pe care le-a avut teatrul românesc. Mare.

Imensă. Și spuneau chibiții, care erau pe lângă examene – sunt fel de fel de chibiți, studenți mai mari cu un an, cu doi, cu trei, care vin și îndrumă, protejează, susțin candidații – și spuneau (jucam comedie): „ai nimerit la Aura Buzescu, te-ai nenorocit, aia nu acceptă comedie. Du-te și spune să te mute, să treci la clasa paralelă", care era a lui Nicolae Bălțățeanu, alt mare actor. Imens actor. Nu cunoșteam pe nimeni unde să mă duc, să spun, domnule, vreau să mă mut că nu-mi place Aura Buzescu. Nici nu știam cine e Aura Buzescu. N-o văzusem niciodată. Cum e, cine e, e o sperietoare... M-am dus la ea la clasă. E-adevărat, cum m-am suit pe scenă, am făcut ceva pe-acolo, să vadă ea.... „Cine te-a învățat să faci asta? La revistă să te duci, la circ!" Domnule, m-am speriat atât de tare! După aceea am început să lucrez o scenuță..., spuneam eu un dialog între Anul Nou și un vameș american, care avea foarte multe întrebări de pus, fiind foarte bănuitor. Și făceam și eu ce mă învățase instructorul ăla de la ateneul popular. Eram vedetă acolo, în cartier. Lumea mă știa, mă cunoștea, mă iubea, mă aplauda. Aveam și eu un soi de conștiință a valorii mele! Care a fost spulberată de doamna Aura Buzescu. Și, domnule, când spuneam *Anul Nou* pe scenă, că așa se numea scenuța, mai bine era să se deschidă pământul, să mă înghită, decât să mă mai sui iar pe scenă și să înceapă să strige la mine că nu sunt capabil de nimic, că trebuie să mă duc la revistă, că sunt prost, că nu știu ce. Și a mers așa o vreme. Pe urmă, ea s-a îmbolnăvit vreo lună de zile. Și când s-a întors, a făcut un soi de vizionare a clasei, a momentelor pe care le aveam de lucrat, a scenuțelor, a scenetelor. Și după ce-a văzut scena asta, *Anul Nou* – mă urcasem cu frică pe scenă –, zice: „Asta este foarte bine, a ieșit foarte bine!" Fusese o inspecție în lipsa ei, nu știu cine venise, și asistenta – care era Sorana Coroamă – nu o prezentase. A prezentat un exercițiu cu toată clasa, atunci. Și doamna Buzescu i-a spus: "De ce n-ați prezentat asta, dragă, că asta e bine!" Și de-atuncea, n-am mai avut probleme cu doamna Buzescu. Am fost favoritul ei, pot să spun cu mâna pe inimă și fără să fiu lipsit de modestie. Spunea tot timpul: „Dragă, eu regret că nu pot să lucrez cu copiii talenați. Trebuie să lucrez cu ăia proști." Pe vremea aceea, examenele erau eliminatorii în primii doi ani și care cădea putea contesta. „Domnule, stai un pic, cu mine n-ați lucrat. De asta n-am putut să dovedesc nimic, că nu s-a lucrat cu mine." Din cauza asta, Aura Buzescu lucra puțin cu noi, cei care eram mai buni, dar trebuia să piardă vremea cu ăia. Când am ajuns în anul al III-lea, s-a întâmplat comasarea, prin desființarea Institutului de Cinematografie și unirea lui cu Institutul de Teatru. Au venit și studenții de la Institutul de Teatru din Cluj, care s-a desființat și el. (Atunci s-a înființat la Târgu-Mureș o secție maghiară – abia în 1972 înființându-se și o secție română). Pentru că au fost diferențe de valoare între studenții celor trei institute care s-au unificat și anul al III-lea a devenit eliminatoriu, iar Aura Buzescu obligată să lucreze mai mult tot cu studenții slabi!. Când am ajuns în anul al IV -lea, când ar fi putut să lucreze cu noi, a fost pensionată. Am studiat cu Beate Fredanov. După comasare, eram coleg cu George Constantin, cu Cozorici, cu Rauțchi, cu Silvia Popovici...

D.M.: *Faceți parte, așadar, din* Generația de Aur *a teatrului românesc.*

V.R.: Da, fac parte din generația care este denumită „de aur". Cu Albulescu, cu Sanda Toma, cu Rucăreanu, cu Amza Pellea, cu Draga Olteanu. Și cu mulți alții. Colegi de an. Și colegi de clasă, unii dintre ei, la doamna Buzescu, cu care am păstrat legătura. La absolvire, foarte mulți dintre cei care terminam atunci am fost ceruți de teatrele din București. Eu eram solicitat la Național. Dar nu puteau să ne angajeze pentru că trebuia să ne facem stagiul în provincie. Pe vremea aceea, stagiul era numai de un an. În urma insistențelor teatrelor din București, ministerul a acceptat să nu mai efectuăm anul de stagiu. Trebuia doar să acceptăm formal repartizarea și simpla acceptare ne dădea dreptul să putem participa la concursurile pentru ocuparea locurilor vacante la teatre din București. Eu am fost repartizat la Craiova. Atunci a plecat o echipă întreagă la Craiova, în frunte cu Vlad Mugur. Numai că eu am spus de la început, „domnule eu nu vreau să merg în echipă. Pe mine nu mă interesează munca de pionierat din provincie." Eu eram îndrăgostit. Obiectul dragostei mele era în București...Nu voiam să stau la Craiova și pentru că n-aveam cum să fac naveta. Maică-mea era speriată că sunt singur printre străini... Și voia să rămân acasă. Așteptam concursul de la Național, dar întârziau să-l anunțe. Între timp, a anunțat concurs Bulandra, Teatrul Municipal, cum se numea pe vremea aia. Maică-mea s-a dus la Beate Fredanov, despre care știa că-mi fusese profesoară. Și i-a spus că vrea să mă înscrie. Beate i-a spus: „Păi, eu știu că e cerut la Teatrul Național". „Dar eu nu știu când or da ăia de la Național examen. Vreau să-l am acasă pentru că e băiatul meu, să nu stea pe-acolo..." „Înscrieți-l", a zis ea. Și mi-a dat telefon mama că a doua zi era examen la Municipal. Eu mi-am luat repede valiza, am plecat la Municipal. M-am urcat pe scenă, am dat examen. Eram în fața teatrului, când m-am pomenit cu toată echipa de la Craiova după mine. Veniseră cu Vlad Mugur în frunte, să mă ia cu ei.

D.M.: *Deci ați fost, totuși, puțin, la Craiova.*

V.R.: Am stat 6 luni. Primul spectacol a fost producția noastră de la Institut, *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais, regizat de Vlad Mugur, în care juca Sanda Toma – *Rosine,* Rucăreanu – *Figaro*, Rauțchi – *Bartolo,* Cozorici – *don Bazilio,* eu – *Almaviva.* Noi eram toată distribuția, minus doi–trei valeți, în care au fost distribuiți niște actori de la Craiova. Următoarea piesă a fost *Bunbury (Ce înseamnă să fii onest),* de O. Wilde, pusă în scenă tot de Vlad Mugur. Spectacol care a fost foarte frumos...

D.M.: *Aveați rolul principal?*

V.R.: Da...Jack. Rucăreanu juca celălalt rol masculin...Mai erau Silvia Popovici și Sanda Toma. Mă rog, era o distribuție foarte bună. A fost un spectacol de mare succes la vremea aia. Noi eram tineri, proaspeți, frumușei toți. Și decorurile erau făcute de W. Siegfried, costumele de Cella Voinescu. Un spectacol deosebit. Deși dădusem concurs la București, colegii mei mergând cu Vlad Mugur la minister, acolo s-a decis să rămân la Craiova pentru premiera în pregătire. În acest timp, doamna Bulandra mi-a spus: „Băiete, pe tine te știu. Te știu de la amica." Amica era doamna Buzescu. Care-i fusese ei elevă. Doamna Buzescu o invitase, când eram în anul III, ca să vadă clasa. Că așa făcea doamna Bulandra. Așa-și angaja ea actorii, urmărindu-i în timp. Nu așa că dăm, anunțăm un concurs, se prezintă un număr de actori, îl asculți pe actor spunându-ți o poezie și zici îl iau sau nu-l iau. Ea își făcea o impresie despre un actor, văzându-l într-o piesă, apoi, chiar și dacă avea o părere bună despre el, îl urmărea, după aceea, în vreo două, trei roluri pe parcursul unui an sau doi. Și abia după aceea, când se convingea că e un actor care merită să fie în teatrul ei, îl invita ca să-l angajeze. Dar n-am putut să plec de la Craiova și nici nu știam dacă am reușit sau nu la Municipal. Așteptam să văd ce se întâmplă, să văd lista de reușiți. Albulescu, care mi-a fost și el coleg de clasă, și eram și vecini și prieteni pe vremea aceea – vine la mine."Ai reușit sau nu?" „Păi nu știu dacă am reușit. Aștept să văd". Zice: „Dă telefon." Am dat telefon doamnei Bulandra, mă prezint, o întreb dacă am reușit. „Cum îți permiți, mucosule, să-mi dai mie telefon, directoarea teatrului, să vezi dacă ai reușit? Cum îți permiți?...." Am înnebunit când am auzit. L-am blestemat pe Albulescu. Zic „uite ce mi-a făcut nenorocitu'!" În disperare de cauză zic: „Doamnă, dar eu trebuie să plec la Craiova". „Dragă, uite, dacă vrei să pleci...Tu ai reușit, ești angajat aicea la noi. Ăia n-au vrut să-ți dea drumul. Vlad Mugur n-o să pună în viața lui o piesă la mine la teatru". Și așa a și fost, până la urmă, din păcate. „Du-te acolo, și după ce termini cu ăia, vii înapoi". Am dat premiera acolo cu *Bunbury*. Și momentul cel mai emoționant în legătură cu premiera a fost faptul că la premieră a venit doamna Buzescu. Era în octombrie, noiembrie. Era frig, chiar zăpadă. Doamna Buzescu, care de-acasă, de la Grădina Icoanei, până la Institut, venea înfofolită cu căciuli, fular, șaluri, că avea sinuzită, a venit la Craiova. Când am văzut-o, să cad, nu alta. A venit să mă vadă pe mine. Și, mă rog, mi-a spus vorbe frumoase. Și după aceea... De-a lungul carierei mele, până când a murit, imediat după 1990. A trăit mult, vreo 98 de ani! Și întotdeauna a avut ce să-mi spună, și mi-a spus... Și eu am ținut seama de toate observațiile ei, pentru că erau îndreptățite întotdeauna și făcute de o persoană cu o autoritate profesională fără putință de tăgadă...

D.M.: *Cum ați plecat de la Craiova?*

V.R.: După un turneu de-o săptămână la București, unde am dat patru–cinci spectacole cu *Bunbury,* am plecat. Era exact după Anul Nou, în ianuarie. Aveam o valiză cu mine și o lampă de gătit și de încălzit. Și lampa i-am lăsat-o lui Cozorici. Mi-am luat cele câteva lucruri, le-am băgat în valiză, și-am zis: „eu înapoi nu mă mai întorc." Și am venit frumos la Bulandra. Înainte să fi venit în teatru, fusesem deja distribuit. În *Nebuna din Chaillot*, pe care o punea W. Siegfried, unde jucam alături de doamna Bulandra. Și în *Omul care aduce ploaia,* care a însemnat debutul regizoral al lui Liviu Ciulei la Teatrul Municipal, în care jucam rolul fratelui mic, Jimmy. Și am intrat imediat în repetiții. Și de atunci, întruna, la Teatrul Bulandra...

Doina MODOLA

Foto: Nicu Cherciu

Anton TAUF și Victor REBENGIUC în *Pygmalion* de G.B. Shaw.

SPECTACOLE

TEATRUL NAȚIONAL CLUJ

Elisabeta POP

O șansă pentru clujeni

Peste câțiva ani *Pygmalion* își va sărbători centenarul. Va fi un prilej în plus să acceptăm că piesa,deși... bătrână, nu-i așa, nu e... veche, aidoma tragediilor și marilor comedii grecești sau celebrelor piese clasice. Nu e veche, în sensul vetust, depășit, dimpotrivă, își păstrează prospețimea, continuând să intereseze atât cititorul, cât, mai ales, spectatorul. Și asta nu oricând, ci în anul de grație 2005, în care tehnica e destul de avansată, ca să ne imaginăm că ar mai putea interesa pe cineva cum a învățat Eliza Doolitle să vorbească corect.

La Teatrul Național din Cluj-Napoca, directorul Ion Vartic – reputat universitar, critic și istoric de teatru, Doina Modola, Roxana Croitoru și Eugenia Șarvari – staful literar-artistic al Naționalului, au hotărât, fără complexe (de superioritate, evident) că ARE ce căuta în repertoriul său o comedie, chiar un „romanț“ cum este PYGMALION de G. B. Shaw. Și bine au făcut, pentru că, o știu ei foarte bine, tinerii de azi nu mai prea citesc, le ajung informațiile aride de pe internet, așa că, iată, o sală plină de tineri au văzut un Shaw și nu un show oarecare, obișnuit, al te miri cui... M-am jucat puțin cu cuvintele, dar, în fond, am spus ce aveam de spus: nu știu dacă teatrul i-a propus lui Alexandru Dabija piesa sau inițiativa îi aparține regizorului, cert este că opțiunea lor este una fericită. Nu poți juca, știm prea bine, doar *Hamlet* sau Cioran, via Vișniec... publicul mai vrea și altceva și, ca să nu-l câștige definitiv VACANȚA MARE, trebuie invitat și la teatru...

Cei mai bătrâni avem încă în memorie și, mai ales în inimi, musicalul *My Fair Lady* cu superbissima Audrey Hepburn și cu Rex Harrison, dar tinerii nu-i mai prea știu, așa că, fiindu-le necunoscută, chiar și povestea, au reacționat cât se poate de normal la o comedie și s-au distrat pe cinste, aplaudând mult la final...

Regizorul a lucrat pe un text revăzut de Alexandru Vlad, ceva mai bun decât traducerile care circulă prin teatre, cu mai mult umor și jocuri de cuvinte care fac deliciul ascultătorilor, păstrând în același timp poezia romanțului... Avea atâta dreptate Alice Voinescu, blânda Doamnă Alice, când spunea că „umorul său, ca și la Shakespeare sau la Molière, e plin de poezie, fiindcă încrederea sa în puterile de realizare ale naturii omenești e nemărginită.“

De obicei, se dau în vânt să joace rolul Elizei actrițele din teatre. De data aceasta, am avut impresia că piesa s-a ales, nu pentru că ar fi avut o interpretă ideală pentru celebrul rol, ci pentru că a acceptat să-l joace pe bătrânul măturător, pe chefliul Doolitle, unul dintre cei mai mari actori ai României: Victor Rebengiuc. Este o șansă, o minunată șansă, un privilegiu, să-l poți vedea jucând, departe de Capitală, totuși, pe acest mare artist. Când intră el în scenă, se face liniște, se simte că a intrat chiar ACTORUL. E o apariție pitorească, deloc exagerată. Nu propune un măturător bețivan, el este doar chefliu, om căruia îi plac femeile, paharul, și voia bună, mai mult decât munca, de unde și înclinația lui pentru tacla,

Foto: Nicu Cherciu

Ramona DUMITREAN și Silvia GHELAN

pentru discursul cu conotații social-politice. De unde i se va trage îmbogățirea, ca o pleașcă, și schimbarea destinului... El își spune textul convingător, cu inteligență și viclenia specifică oamenilor de teapa lui... urmărind atent reacțiile celor din jur. Cea de-a doua intrare, de DUPĂ, e fantastică, el abordează aerul unui om agasat de faptul c-a fost scos din clasa lui și pus cu de-a sila într-un loc care, deși ar fi onorant, nu e, cumva de nasul lui, și în plus, îi și strică toate socotelile. Ei bine, Rebengiuc știe să comunice cu ochii, cu mâinile, cu mersul, toate aceste gânduri care-i flutură prin cap... A fost revelația serii...

I-a avut alături, bine plasați, pe câțiva dintre actorii de frunte ai Naționalului clujean: în primul rând, pe Silvia Ghelan, această divă care, la cei 80 de ani, a intrat în scenă ca o regină, rostindu-și replicile cu siguranță, cu vizibilă tandrețe față de fiul ei, holtei înrăit, și cu umor, înțelegând-o altfel pe bătrâna doamnă decât acele actrițe care au făcut din acest personaj mame posesive, acaparatoare, de sub tutela cărora fiul nu va scăpa decât o dată cu moartea lor. Silvia Ghelan știe să poarte cu eleganță un costum, să se miște degajat, să rostească astfel textul,

Foto: Nicu Cherciu

Scenă din spectacolul *Pygmalion* de G.B. Shaw.

încât să nu se piardă nici o silabă. Tinerii trupei se pot declara fericiți, aici, cu aceste vecinătăți, se află într-un adevărat *work shop.*

E vorba adică și de prezența Melaniei Ursu – o doamnă Pearce milităroasă, dar cu o notă originală sau cel puțin așa am înțeles-o eu: ea e acea semidoamnă, semimenajeră clar îndrăgostită de profesorul în serviciul căruia se află de mulți ani. Ea e cea ușor posesivă – fapt de tot simpatic, de altfel...

Mai e în scenă și Miriam Cuibus, niciodată trecând neobservată, chiar dacă rolul e mic. Ea este una dintre actrițele care își gândește atent personajul, cu o anume pedanterie chiar, obligându-l să iasă în față, dacă cumva nu era... Dar e vorba, mai ales, de Anton Tauf, pentru că el joacă rolul cel mare, al profesorului Higgins. Am remarcat grija regizorului de a-i îndruma pe actori să caute altceva pentru personajele lor, neacceptând să meargă pe cunoscutele și bătătoritele căi... Anton Tauf a creat un Higgins mai apropiat poate de propriul său temperament, ceea ce, am auzit în seara premierei, i-a deranjat pe unii. Pe mine,nu. Mi s-a părut posibil un profesor vital, cam nebun, dar nu morocănos și nici bătrânicios, ci dimpotrivă, aiurit cu măsură, mai degrabă adăpostind în el prea multe tabieturi și nefiind dispus să renunțe la nimic din vechile lui obișnuințe.

Un holtei ca la carte... Actorul nu cade în păcatul de a-i face ochi dulci Elizei, dimpotrivă, ai impresia că tare i-ar mai trage un toc de bătaie. E un fel foarte normal de a-și arăta simpatia, dar nu pentru fată, ci pentru elevă.

Din păcate, alegerea lui Dragoș Pop pentru rolul Pickering mi s-a părut inadecvată, el fiind mult prea tânăr ca să-l credem, pe de o parte un reputat scriitor, autorul unei valoroase cărți despre *Sanscrita vorbită*, nu-i așa, iar pe de alta, fiind tânăr și arătos, relația lui de amiciție și evident protectoare, cu Eliza, e compromisă. Actorul joacă un personaj care, evident, nefiind Pickering ar fi trebuit să fie altceva... dar cine?

Tot din păcate, actrița care a avut norocul colosal să primească acest rol atât de râvnit, Ramona Dumitrean, de altfel foarte bună în *Mansarda*... nu a fost îndeajuns de convingătoare, deși aparent avea toate, dar absolut toate datele personajului. În primul rând, n-a avantajat-o nici unul dintre costumele pe care le-a purtat, nici blugii de la început, ea apărând o florăreasă pieptănată ca o elevă de liceu, ținuta ei părând mai degrabă a unei tinere din zilele noastre decât a unei florărese cam murdărele, astfel încât nu văd de ce ar arunca pe foc Doamna Pearce frumusețea de băsmăluță sau ce purta ea pe cap... Nu se înțelege aproape nimic din ce spune la început și, chiar dacă frazează aiurea, deci cum se dorește, tot ar trebui să înțelegem ceva din ce spune. Apoi vine și cu trei floricele în mână, ceea ce n-ar aduce cu ideea că avem acolo de-a face cu o fată care chiar vinde flori... Dar astea pot părea fleacuri – deși într-un spectacol cu o piesă ca aceasta nu sunt –, răul cel mai rău vine de acolo că actrița nu are pic de umor, dă textul fără urmă de plăcere de a urmări reacția vorbelor ei care se și duc în neant... Are, să fim drepți cu ea, câteva scene reușite, le ghiciți care, nu? Nu cele cu Higgins, ci cu Doamna Higgins și cu doamna Pearce. Acolo comunicarea e marcată de sinceritate și jocul are limpezime de cristal. Trecerea ei de la starea primitivă la cea de fată educată nu are acea notă de spectaculos pe care o propune autorul.

În alte roluri s-au descurcat cât au putut de bine toți, rolurile fiind neînsemnate, deși importante în economia spectacolului. Ovidiu Crișan – în rolul Nepommuck – se cam repetă (de-o vreme acest actor admirabil joacă parcă un singur rol, atenție!, e periculos). Eva Crișan are farmecul ingenuei și nu numai, Ionuț Caras e cam șters în Freddy, Angelica Nicoară și Cristian Rigman, la locul lor, nici unul nu e în afara personajului, dar nici nu sunt revelații, își fac însă conștiincios cu toții datoria. E un loc comun acesta, dar știu ce greu e pentru un actor să umple doar prin prezență golurile – nu spun totdeauna rolurile – unei distribuții.

Ceea ce m-a nedumerit pe mine a fost decorul cam anodin, incapabil să creeze atmosfera. Un spațiu de joc unic, cu mici schimbări, dar ce să caute în salonul Doamnei Higgins gardul viu? Și cei doi urâți pitecantropi din fundal? La ce folosește să aduci semenilor aminte că se trag din ei sau și mai rău, că drumul spre OM e lung și dificil?

Costumele s-au vrut mai aproape de noi și asta nu e rău, doar că, numai cu câteva excepții, ele nu sunt frapante, cum cred că le-ar fi stat bine. Nu frumoase doar, ci frapante, de neuitat. (Scenografia: Cristian Rusu, asistent: Ioana Olăhuț).

Observațiile noastre, subiective, de altfel, nu vor să spună decât că spectacolul, chiar așa, cu mici imperfecțiuni, este binevenit și că principalul beneficiar e publicul: dacă se bucură și-i place, mofturile noastre ce valoare au?

Teatrul Național Cluj – Pygmalion **de G. B. Shaw, romanț dramatic, 1912. Traducere revizuită și întregită de Alexandru Vlad. Cu: Anton Tauf, Silvia Ghelan, Ramona Dumitrean, Victor Rebenciuc , Dragoș Pop, Miriam Cuibus, Eva Crișan, Ionuț Caras, Melania Ursu, Cristian Rigman, Angelica Nicoară, Ovidiu Crișan. Regia artistică: Alexandru Dabija. Scenografia: Cristian Rusu. Asistent scenografie: Ioana Olăhuț. Data premierei: 23 ianuarie 2005.**

Oana Cristea GRIGORESCU

Profesor Higgins la școala de cartier

Cine nu-și amintește savuroasa comedie muzicală *My Fair Lady,* cea din 1964 cu Audrey Hepburn și Rex Harrison în regia lui George Cukor? Nu m-aș fi referit la film, dacă regizorul Alexandru Dabija nu ne–ar fi invitat la conferința de presă, care anunța premiera sa cu *Pygmalion* de G.B.Shaw la TNC, să discutăm despre film în dezavantajul piesei de teatru. Din păcate, dezavantajul spectacolului se menține chiar și după premieră, când comparația cu filmul își întărește inutilitatea.

Deși nu își dorea tocmai acest text (*Pygmalion*), regizorul Alexandru Dabija, venind la Cluj, face concesia și renunță la propunerea sa pentru un spectacol de arta regiei în favoarea unui „hit“, unui șlagăr melodramatic care are cu siguranță trecere la public. Distribuția ar fi urmat să garanteze realizarea unei superproducții cu Victor Rebengiuc invitat și actori importanți ai Naționalului clujean. Mai rămâne ca în condițiile retragerii regizorului în spatele textului pe care se mulțumește să-l pagineze neutru, actorii să acopere realizarea personajelor: ceea ce le iese în mică măsura. În primul act, doar două prezențe oneste în ceea ce privește actoria, Anton Tauf și Victor Rebengiuc, în rest dezamăgire: *Eliza Doolitle,* Ramona Dumitrean, bâiguie ininteligibil primul sfert de oră , apoi bate aceeași cărare prăfoasă a câtorva expresii de mahala țigănească, lipsite de savoare. Dragoș Pop rămâne la înălțimea staturii colonelului Pickering, rigid pană la capăt... capătul actului întâi care a trenat suficient pentru a-mi consuma răbdarea. Am plecat, așadar, la pauză și am renunțat voluntar la actul doi. Am înțeles însă că acolo unde textul aparține deja patrimoniului cultural și nu e vorba de dramaturgie nouă, nu e suficient să lași textul să vorbească prin actor. Am sentimentul că revenirea regizorului la postura asumată de intermediar între actor și text, pe care Alexandru Dabija o exersează de la *Saragosa...* încoace, e posibilă doar când textul ales și calitatea actorilor motivează strategia. Regizorul poate, desigur, să amendeze vulgarizarea gustului în teatru și să devină un mercenar care montează cinic după rețeta de succes, dar nu fără urmări pe termen mediu, iar primii afectați sunt actorii, apoi publicul. Dacă folosim melodrama lui Shaw pentru a combate „golănizarea“ limbii române din ultimii 15 ani, mi-e teamă să nu obținem efectul *negării negației* din logică. Există, într-adevăr, în artă un procedeu de decupare a negativului prin accentuarea lui, dar tot logica ne avertizează că rezultatul poate fi contrar. Prea râdea gros publicul la reîntâlnirea cu mahalaua ... sau poate greșesc eu și, în sfârșit, teatrul reflectă din nou viața.

P.S. Mi se poate reproșa, pe bună dreptate, că am scris doar o jumătate de cronică, corespunzătoare jumătății de spectacol pe care am văzut-o. Cunosc însă legea inducției matematice și știu că este valabilă și dincolo de granițele științelor exacte.

TEATRUL DE COMEDIE

Crenguța MANEA

Teoria și practica libertății patafizicianului Dom` Ubu expusă scenic de regizorul Tompa Gábor

Scena italiană a Teatrului de Comedie, fixată într-un fel de stop-cadru: în zeghe, cu spatele la spectatori și doar privirea îndreptată către aceștia, personajele sunt aliniate de-a lungul rampei; în planul secund, siluetele rubiconde revărsate porcin și zîmbetele lipicioase ale lui Dom`Ubu – cu tradiționalul șal arab înfășurat în jurul capului – și ale lui Madam Ubu, „femela“ sa. Este finalul spectacolului ***Ubu înlănțuit,*** premieră românească a piesei lui Alfred Jarry, autorul continuînd cu acest text epopeea „eroicului patafizician“ care mărșăluiește în primele rînduri ale avangardei teatrale din decembrie 1896, o dată cu prima montare a piesei *Ubu Rege,* la Théâtre l'Oeuvre din Paris.

Spectacolul lui Tompa are decupajul precis al celor mai importante reușite ale regizorului și un comic de factură satirică ca o tăietură de bisturiu: nimic gratuit, nimic în plus. Sala reacționează prompt, în hohote dezlănțuite; reprezentația văzută de mine era în zilele electorale ale turului al doilea la prezidențiale, zile care coincideau cu grațierea și apoi urmărirea – cavalcadă ubuescă ce a implicat Președinția, Poliția și Justiția română – lui Miron Cosma, expert, și el, în „înalt simț civic, muncitoresc“! Dar, am revăzut spectacolul și la sfîrșitul lunii ianuarie a acestui an, iar publicul avea aceleași prompte reflexe.

În opoziție cu Cei trei cetățeni liberi a căror deviză este „să ne rebelăm in corpore“ – fără vreun „rezon“ sau vreo diferențiere – Dom'Ubu se vrea sclav, întemnițat, înlănțuit; cu instincte mai exersate, cu o experiență net superioară celor trei, el simte că libertatea atrage cunoaștere, răspundere și de aceea, poate fi o pacoste. În Dom'Ubu, Mihai Constantin pare a fi într-un rol scris anume pentru el; actorul știe să facă invizibil orice efort: dezinvolt, cu risipire de talent, în interpretarea sa monstruosul capătă relief cu zîmbete bonome și alinturi colțuroase de *grizly*; șmecheria e atroce, neiertătoare. Virginia Mirea, în Madam Ubu, are aplombul necesar și răspunsul inteligent pentru a susține dialogul în registrul comic.

Comedia situațiilor absurde – adecvată comicului de limbaj reinventat artistic prin traducerea poetului Romulus Vulpescu – depășește cadrul speculațiilor intelectuale; capătă accente înspăimîntătoare atunci când discursul teatral glosează și dezvăluie mecanismele defectate ale puterii, distorsiunile structurilor sociale. Punerea în discuție a seismelor aduse de revoluții nu reprezintă o noutate pentru universul teatral al lui Tompa; *Opereta* de Witold Gombrowicz – spectacol înrudit și prin o serie de elemente vizuale cu *Ubu înlănțuit* – era un spectacol gândit ca o suită de tablouri care dezvoltă, printr-o progresie de tip avalanșă, dezastrul. Tehnica tablourilor anunțate explicit, prezentă și în *Ubu înlănțuit,* adăugată acestei acumulări a rupturilor transformate în falii, îi corespunde, estetic, transformarea comicului în grotesc. Exemplar, în acest sens, este conceput personajul *Eleuteria* – Simona Stoicescu, avînd în continuare de acoperit unele zone – amestec de

Mihai CONSTANTIN

Virginia MIREA

vivandieră a cetățenilor liberi și imagine decăzută a lui Marianne, simbol al Franței republicane. Dihotomia esență–aparență, demontarea clișeelor în care a ajuns a fi formulată democrația, una dintre soluțiile civilizației europene, îl preocupă pe regizor; libertatea, egalitatea, fraternitatea s-au golit de sens, iar bunul-plac devine tangent cu brutalitatea primitivă; în *Ubu* ... se execută cu sadism tot felul de corecții punitive, sensul dreptății și al justiției fiind spulberat, cadrul social deformat, caricaturizat. Formulat direct, spațiul concentraționar conceput de Helmut Stürmer dă nota terifiantă anunțată și de imaginea prin care este introdus în scenă cuplul Ubu – pubela de gunoi; cei doi Ubu pândesc spațiul exterior prin fanta tomberonului în care se află – cutie mai mică, într-una mai mare. Costumele Liei Manțoc completează expresiv și cu umor identitatea personajelor, de-ar fi să le amintim pe Fetele Bătrâne sau pe Soliman – imagine a lui Yasser Arafat păzit de mujahedine(!), o trimitere în cheie comică la confruntarea irațională Occident–Orient (din păcate, Candid Stoica nu face decât să poarte această imagine prin scenă!).

Spectacol de mare forță teatrală, *Ubu înlănțuit* este montarea de care Teatrul de Comedie avea nevoie de cel puțin câțiva ani, dincolo de comediile de consum, unele destul de modest realizate. Depinde de trupă – pentru că este un spectacol care se încredințează energiilor, prezențelor actoricești – să mențină reprezentațiile

George MIHĂIȚĂ.

Virginia MIREA și Mihai CONSTANTIN.

Mihaela MĂCELARU, Laura CREȚ și Mihaela TELEOACĂ.

deasupra scăderilor pricinuite de rutină și de echipa tehnică să protejeze actul artistic de accidentele lipsei de atenție și concentrare!

Teatrul de Comedie, București – Ubu înlănțuit **de Alfred Jarry. Traducerea: Romulus Vulpescu. Regia: Tompa Gábor. Décor: Helmut Stürmer. Costume: Lia Manțoc. Coregrafie: Florin Fieroiu. Aranjamente muzicale: Călin Grigoriu. Cu: Mihai Constantin *(Dom'Ubu)* Virginia Mirea *(Madam Ubu)* George Mihăiță *(Pișănțap, marchiz de Brizăbrează)* Dragoș Huluba *(Pișăblând, marchiz de Iarbădeasă)* Simona Stoicescu *(Eleuteria)* Șerban Georgevici *(Primul cetățean liber, Președintele tribunalului)* Mihai Bendeac *(Al doilea cetățean liber)* Marius Drogeanu *(Al treilea cetățean liber, Grefierul)* Florin Dobrovici *(Temnicierul)* Mihaela Teleoacă *(Prima fată bătrână, Procurorul, Ocnaș)* Laura Creț *(A doua fată bătrână, Avocatul apărării, Ocnaș)* Mihaela Măcelaru *(A treia fată bătrână, Ocnaș)* Gheorghe Șimonca *(Lordul Byvolus)* Aurelian Bărbieru *(Alfred Jarry, Jack)* Candid Stoica *(Soliman)* Dumitru Chesa *(Vizirul)* George Grigore *(Fratele Tibergiu)*. Muzicanți: Marius Gâlea (clarinet), Alexandru Șchiopu, Alexandru Boeru (corn francez), Ciprian Partenie, Cristian Costache (trombon) și copilul Maria Drogeanu. Data premierei: 13 decembrie 2004.**

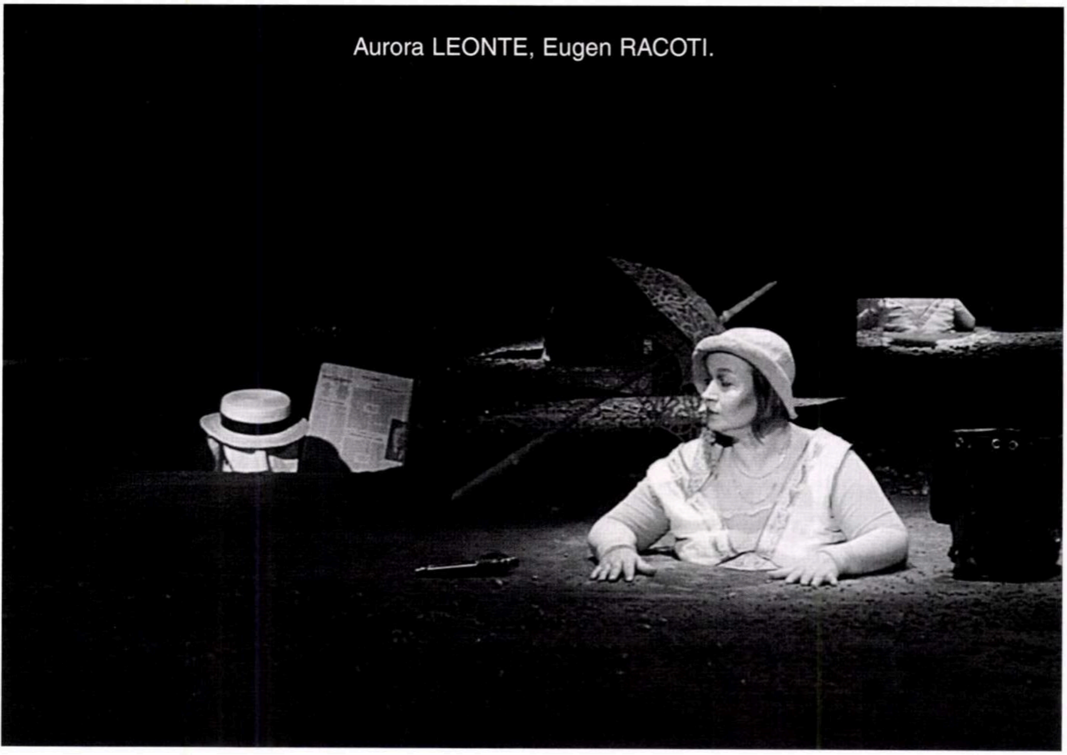
Oare de ce se aprinde umbrela lui Winnie...

Pentru Tompa Gábor, opera lui Samuel Beckett – alături de cea a lui Eugène Ionesco și a lui Shakespeare – are fascinația unui univers care niciodată nu se lasă cunoscut pe deplin, doar parțial descifrat, uneori bănuit. De aceea, regizorul revine cu lecturi succesive, parcurgînd niveluri diferite și propunând sensuri poate neașteptate pentru un orizont comun. Student în anul al doilea, Tompa își susținuse un examen de regie cu o versiune prescurtată a piesei *Oh, les beaux jours*, cu Aurora Leonte în rolul Winnie. E posibil ca atunci să fi descoperit și eseul scris de viitorul dramaturg pe tema creației lui Proust și reține observația făcută de tânărul Beckett că „Arta este apoteoza singurătății", ceea ce-l va face pe Tompa Gabor să remarce: „...Acest gând va deveni, mai târziu, o adevărată cheie a întregii sale opere". Vor urma spectacolele *Sfârșit de partidă, Play* și, în decembrie 2004, la Teatrul de Comedie, *Ce zile frumoase*, tot cu Aurora Leonte.

„[...] Timpul îi aparține lui Dumnezeu și mie; se poate spune așa, Willie?!" – e întrebarea rostită febril de femeia imobilizată până la talie, practic îngropată pe jumătate. În montarea de la Comedie, Tompa nu o crede o victimă, nu o lasă pe Winnie să se abandoneze – chiar dacă uneori actrița ar fi tentată să o facă! Între grija pentru Willie și spaima că l-ar pierde, sacoșa cu „mijloace de îmbărbătare", jocul cu umbrela ca o roată a unui timp din care ea s-a extras – de undeva, dintr-o lectură aproape uitată, se strecoară un gând al lui Cioran despre Beckett: „...el nu trăiește în timp, ci paralel cu timpul. [...] E unul dintre cei care te fac să admiți că istoria este o dimensiune de care omul s-ar putea lipsi" – Winnie nu renunță să se roage, să dialogheze cu Dumnezeu, își reclamă dreptul la acest dialog: „Cineva mă mai privește încă. [...] Cuiva îi mai pasă încă de mine. Ce poate fi mai minunat! [...] E cu ochii în ochii mei, nu?". Și pentru acest contact, cuvintele îi sunt mai mult decât necesare, pierderea, dispariția lor aducând dezastrul. De aceea, Winnie vorbește, alege, pipăie cuvinte; Aurora Leonte nuanțează această căutare, o însuflețește și reușește să exprime o stare de firesc a viețuirii în preajma minunii. De ce începe să se miște trenulețul de jucărie, de ce se aprinde umbrela, de unde găsește Willie energia să iasă din bârlog – exemplare disciplina și angajamentul lui Eugen Racoți în acest spectacol, în care este o prezență și o apariție doar în final – toate cele enumerate îi par firești eroinei și ea se plasează în raza privirii așteptate...Emoționant prin simplitate, finalul în acordurile din *Ave, Maria,* cu lumina care desenează umbre prin contururile din dantela umbrelei, lasă loc aceleiași așteptări, poate, și pentru spectatori!

Ce zile frumoase **de Samuel Beckett. Traducerea: Iosif Igiroșianu. Regia: Tompa Gabor. Scenografia: Helmut Stürmer. În distribuție: Aurora Leonte – *Winnie*; Eugen Racoți – *Willie*. Data premierei: 3 decembrie 2004.**

Eugen RACOTI



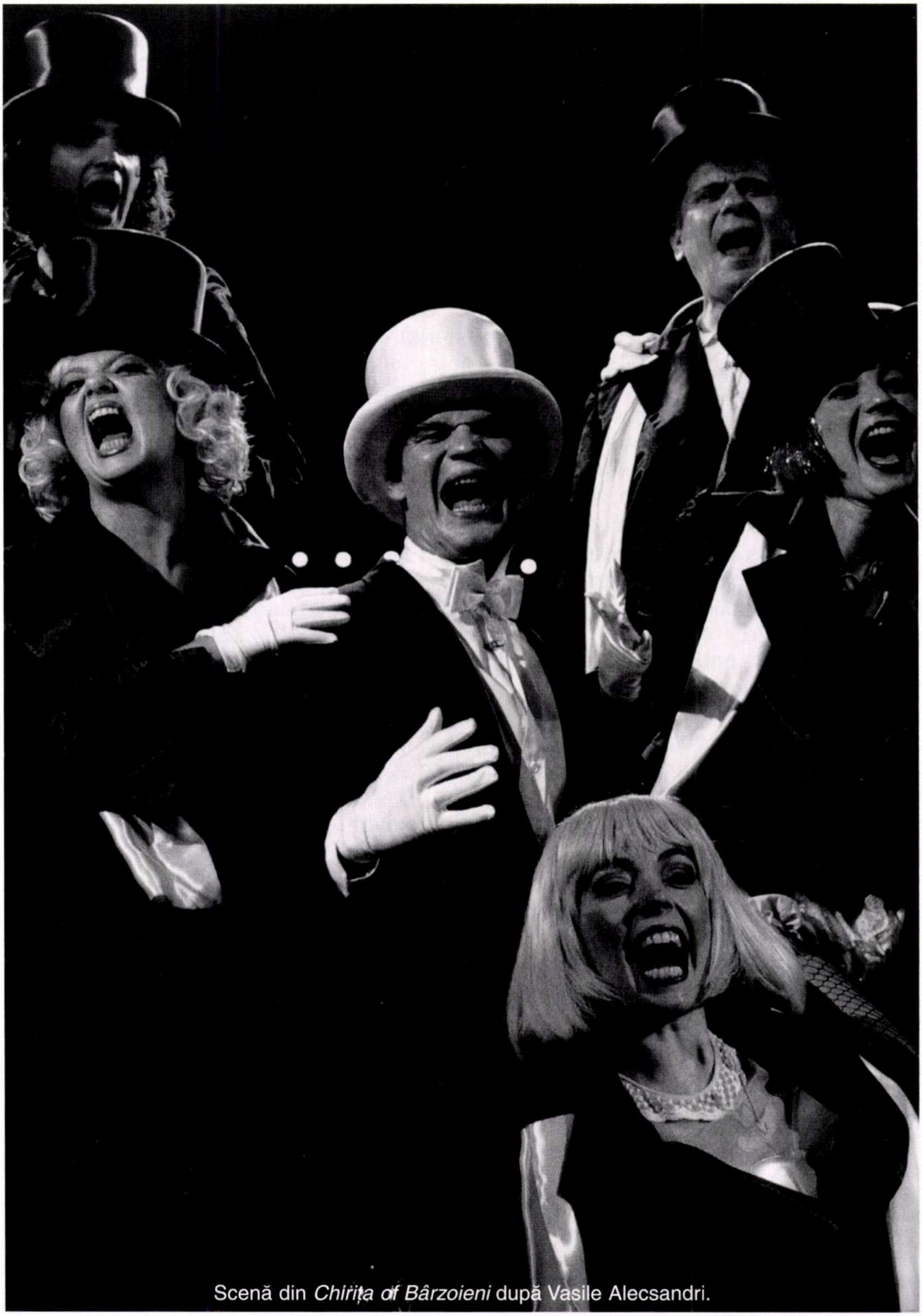
Aurora LEONTE, Eugen RACOTI.

Constantin PARASCHIVESCU

O Chiriță cu joben

„Tipul Chiriței va rămânea în repertoriul nostru și va fi exploatat cu succes, încă mult timp, căci este o baie nesecată“, îi scria Vasile Alecsandri primului interpret al personajului, în travesti, Matei Millo, după 1850. Și continuă: „Așa de exemplu, ce-ar plăti o Chiriță care s-ar întoarce de la Cameră? O Chiriță politică? O Chiriță gheșeftară? etc. Toate aceste, bine tratate, ar avea succesuri sigure“. Convingeri confirmate – în tot cursul secolului trecut Coana Chirița a revenit pe scene în interpretări de succes, în travesti sau nu, cucerind publicul prin ifosele sale ridicole de personaj emancipat. Nu ajunsese la Cameră, dar se dorea isprăvnicească, ceea ce se numea altfel mai târziu, un rang social, și-l silea pe conu' Bârzoi să ia aere de mare boier. Un spectacol din capitala Moldovei de prin anii '80 avea și o subtilă trimitere la personajele principale și tabieturile politice ale vremii, cu un final tulburător, de lacrimi reținute în zâmbete de circumstanță, când toți interpreții intonau pe rând, încet și rar, ca o scuză amară, strofele ultimului cântec „Astfel e lumea... o comedie!“ (regia Alexandru Dabija). Că trece și pragul secolului douăzeci și unu, cu un joben pe cap, e încă o confirmare a previziunii înaintașului, creator de tipuri inspirate din realitatea vremii sale și contemporane în năravuri cu a noastră. O Chiriță care nici ea n-a ajuns la cameră, dar face oarece politică și știe să zică „Dacă mă votați pe mine/ O să fie foarte bine“. Deocamdată, la nivel edilitar, să devină, adică, primăriță, cu soțul ei Bârzoi primar. Și dacă pe vremea lui Alecsandri a evoluat public în vodevil, la modă atunci pe scenele pariziene, astăzi poate apare în veșmânt spectaculos de *musical* modern, la modă pe scenele americane și europene.

Ideea aparține actriței Iarina Demian, care a adaptat comedia lui Alecsandri *Chirița în provincie* la realitatea noastră, cu titlul *Chirița of Bârzoieni,* socotind că personajul „ascunde nesecate surse comice, că poate fi speculat mai ales în contextul actual“ (citat din caietul-program). Graiul și formația neaoșe, moldovenești, purtarea și pretențiile împrumută manifestări străine, după darul imitației și seducția snobismului. Autoarea declară că adaptarea sa împlinește textul original cu „ritmuri, situații și cu mesaje noi“, ceea ce e îndreptățit și firesc în noua structură de gen și merită aprecieri pentru inspirație, opțiune, care diversifică spectaculos registrul interpretativ, în unele cazuri chiar surprinzător („abia acum am înțeles că pentru a fi actor total trebuie să dansezi ca un dansator, să cânți aproape la fel de bine ca un cântăreț și să joci ca un actor“ – Gheorghe Șimonca). La jumătatea secolului XIX erau la modă franțuzismele, sfârșitul secolului XX ne invadează cu englezisme și pedagogul în materie e fostul „musiu“, acum mister Charles. În acord cu politica vremii de integrare în Uniunea Europeană, Chirița vrea să introducă în casa ei obiceiurile din Europa, vrea bodiguarzi, se înfășoară în tricolor când ajunge primărească și nu se sperie de un pistol îndreptat spre ea – *„Nu-mi pasă, că am imunitate!“* Guliță e superdotat și „încalecă motorul“, Luluța pare suavă balerină săltând după fluturi, Ion condiționează accesul la primar de ploconul simbolic în pene de curcan și râvnită foaie... verde. Iarina Demian actualizează cu efect, fără să forțeze și creează momente de expresivitate muzical-coregrafică specifice genului, pe teme prelucrate-n cântec și de



Scenă din *Chirița of Bârzoieni* după Vasile Alecsandri.

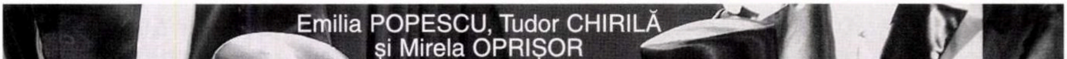
Alecsandri (fumatul) și alte multe noi *(„Sărmăluțe, ciulama,/ o palincă, o chiftea“,* sau *„Toată lumea azi ia șpagă/ o iubim și ne e dragă./ De e dar, de e plocon/ Șpaga este de bon ton“)* Excelent transpuse în motive și ritmuri muzicale de către Tudor Chirilă și Gelu Ionescu, pe evidente fluxuri occidentale, compoziții și dinamică antrenantă coregrafică creată de Roxana Colceag. Sedusă de perspectivă, Iarina Demian a fost mai puțin atentă la logica dramaturgiei, tratând mai superficial unele intenții și relații, sufocând altele în formulări pripite și confuze (gălăgioase chiar, la un moment dat).

Antrenul și eleganța sunt, cred, atuurile principale ale spectacolului și nu e puțin lucru. Place și desfată. „Antren, antren cât mai mult, iată secretul unui bun spectacol“, spunea un artist american despre teatrul muzical, citat de George Sbârcea în cărticica sa *O stradă cu cântec sau povestea musicalului*. Față de alte câteva încercări din ultimii ani, pe la Constanța, Piatra Neamț, Brașov, spectacolul actual al Teatrului de Comedie e mai complex și admirabil închegat pe o mobilitate fără răsuflare. Cadrul plastic, de un roșu opulent, situează acțiunea într-o ipotetică sală de sport, cu spaliere și sac tricolor de box (ce să zic – ne tot dăm pumni în tranziție!), spațiu de antrenament pentru o nouă mentalitate, și costumele predominant negre se profilează pedant pe fundalul sângeriu, într-o ingenioasă viziune a Ștefaniei Cenean. Atras de proiect, Alexandru Darie a contribuit și el cu inspirate efecte de lumini. Tudor Chirilă, prin calitățile sale de interpret muzical și dansator, e adevăratul maestru de ceremonii al reprezentației, în rolul lui Charles, insuflând participare, energie, sens și stil echipei. E animatorul real al spectacolului. Emilia Popescu realizează cu vioiciune o Chiriță „sportivă, muzicală, snoabă,ridicolă, caraghioasă“, cum și-a dorit-o, în savuroase accente moldovenești și ochi mari, mari, deschiși spre „parvenire“. Cântă și dansează cu virtuozitate. E nostimă Delia Nartea în goana după fluturaș a Luluței, în atracția pentru Leonaș, în simulacrul de Ofelie cu mințile rătăcite când se crede abandonată. E cu haz mucalit Gheorghe Șimonca în Ion, în puținile scene cu stăpâna din prima parte, în memorabila scenă cu ploconul din partea a doua – aceea cu bietul curcan numit Valerică. Volubil și ingenios, în neastâmpăr adolescentin Bogdan Cotleț – *Guliță,* aură de cavaler cu disponibilități de simulare Andrei Barbu – *Leonaș*. Bârzoi, sacrificat un pic de Alecsandri, a mai fost sacrificat ca tip și aici, pentru o imagine mai limitată și gonflată de primar, pe care Florin Dobrovici o realizează cu ridicol scontat.

Prea mult fum, în scene care suportă și altele care n-au nevoie, prea puțină atenție (și uneori deloc) la rostire, în dialoguri sau refrene cântate, începând – îmi pare rău – cu excelentul Tudor Chirilă, care iuțește cuvintele, și-așa englezite, în grimase și o rostogolire de cele mai multe ori neînțeleasă. Din dialogurile *Chiriței* cu *Safta* – Mirela Oprișor nu se reține mai nimic, iar, din păcate, textele unor cântece se pierd într-o învălmășeală de sunete confuze și gălăgioase. Un exces de mijloace pentru susținerea antrenului, ce-i afectează, uneori, efectul și rațiunea. Ceea ce e regretabil.

Teatrul de Comedie – *Chirița of Bârzoieni*, adaptare de Iarina Demian după Vasile Alecsandri. Regia: Iarina Demian. Decorul și costumele: Ștefania Cenean. Muzica: Tudor Chirilă, Gelu Ionescu. Design lumini: Alexandru Darie. Coregrafia: Roxana Colceag. Cu: Emilia Popescu *(Chirița)*, Tudor Chirilă *(Charles)*, Delia Nartea *(Lulușa)*, Mirela Oprișor *(Safta)*, Gheorghe Șimonca *(Ion)*, Florin Dobrovici *(Bârzoi)*, Andrei Barbu *(Leonaș)*, Bogdan Cotleț, Paul Ipate *(Guliță)*, Ecaterina Țugulea, Costina Ciuciulică, Pavel Bârsan, Gabriel Călinescu (în alte roluri) și pasărea de curte, curcanul pe nume Valerică. Premiera: 16 octombrie 2004.

Tudor CHIRILĂ și Emilia POPESCU.


Emilia POPESCU, Tudor CHIRILĂ
și Mirela OPRIȘOR

TEATRUL NOTTARA

Ion PARHON

„Pădurea" nu stăruie în memorie...

Cu mai mult sau mai puțin temei, Ostrovski a fost pus în scenă de foarte puține ori în ultimii ani, iar *Pădurea* a văzut lumina rampei doar la Târgu Mureș, în regia lui Alexandru Colpacci, cu două stagiuni în urmă. În schimb, am văzut două montări „din afară", un foarte somnolent spectacol al Teatrului „MHAT", din Moscova, la care mai bine de jumătate dintre spectatori au părăsit sala la pauză, și o reprezentație excelentă prin vioiciune, pitoresc și culoare, dar și prin profesionalismul interpretării, cu piesa *Lupii și oile*, prezentată în Festivalul de Teatru Clasic de la Arad (2003), de trupa „Eugen Ionescu" din Chișinău, în regia lui Petru Vutcărău.

„Traumatizat" de versiunea rușilor de la „MHAT" (după cum a mărturisit într-un interviu), regizorul Tudor Mărăscu, unul dintre directorii de scenă cu cea mai mare experiență și cu o valoroasă cultură profesională, a năzuit să împrospăteze miezul și semnificațiile piesei. Domnia sa și-a propus să valorifice, în bună parte, substanța conflictuală, contrapunctul caractereologic în care se află antrenate personajele, dimensiunea grotescă a parvenirii și a puterilor magnetice, dar dezumanizante, ale banului. Mai important, însă, în acest spectacol devine imaginea „artistului", întrupată de acel tandem „Nesciastlivțev (tragedianul cabotin) și Sciastlivțev (comediantul bântuit de naivitat e și nenoroc), prin care viziunea regizorului tinde să-și apropie meritele profesionale și morale, totodată, ale unui important omagiu la adresa teatrului însuși. Încercarea, binevenită de altfel, nu este nici nouă, nici singulară, căci, sub straiele „clovnilor" sau ale actorilor ambulanți, ea a condus la memorabile performanțe în spectacole cum au fost acelea cu *Hamlet*, regizat de Alex. Tocilescu, Tompa Gábor și Vlad Mugur, apoi, nu de mult, *Romeo și Julieta*, sub semnătura lui Bocsárdi Lászlo. Când „realist", când „simbolic", decorul lui Dumitru Georgescu (mai consecvent în realizarea costumelor) și muzica lui Gabriel Basarabescu creează ambianța propice unei noi versiuni scenice căreia, din nefericire, nu toți interpreții ajung să-i dea viață în spiritul intențiilor regiei.

În rolul Raisei Pavlovna, am apreciat vitalitatea jocului și preferința pentru umor bine „măsurat", în cazul actriței Ileana Stana Ionescu, dar mai ales gama bogată a stărilor afective, inspirat nuanțate de Ruxandra Sireteanu, cu explozii și „implozii", cu dezlănțuiri și disimulări succesive, ce dau personajului forța de a trece rampa. O surpriză plăcută ne-a oferit și Ion Grosu în „comediantul" Arkadi Sciastlivțev, printr-o evoluție de mare sangvinitate și umor suculent, cu o expresivă mimică și remarcabilă plasticitate corporală, chiar dacă „miza" umorului este pe alocuri firavă. Apropiate de cerințele unui joc credibil sunt și partiturile interpretate alternativ de Ruxandra Sireteanu și Anda Caropol, în „slujnica" Ulita ori aceea oferită de Petrică Dinuliu în Karp, servitorul. Doi interpreți de o recunoscută forță creatoare, excelentul actor Ștefan Sileanu, în rolul „tragedianului", și Radu Panamarenco (Vosmibratov) reușesc mai puțin să ne convingă, prin evoluțiile mereu previzibile, datorită unui patetism exagerat și linear, care nu-l părăsește pe primul dintre ei nici spre final, când relația actor–personaj–om ar fi impus-o, sau din cauza unor inutile „îngroșări“ și grimase subordonate supralicitării comicului, la cel de-al doilea interpret. Neinspirat distribuit, actorului Lucian Ghimiși, în Bulanov, îi lipsește forța de a-l întrupa, mai întâi pe cenușiul, umilul și caraghiosul „trepăduș“, nelipsit de o ascunsă viclenie și ticăloșie ce „stă la pândă“, apoi pe „mârlanul“ cu bani, arogant și violent, din cea de-a doua parte a spectacolului. Tot „ștearsă“, neconvingătoare și cu accente melodramatice, parcă din alt spectacol, este evoluția Anei Maria Sileanu, în Aksiușa, ca și aceea a lui Leonid Doni, în Piotr, care alternează „șăgălniciile“ sau dilatarea exagerată și neproductivă a unor momente comice (vezi lectura scrisorii), cu căderi de tensiune și suflu, mai ales în poziția de personaj reactiv, care „îi ascultă“ pe ceilalți eroi ai piesei.

La aceste carențe de ordin interpretativ, aș adăuga și unele secvențe „lipite“, ce în mod evident nu se integrează discursului scenic, nu-l susțin prin argumente de certă valoare ori subtilitate, așa cum sunt celebrul și banalul „joc cu mărul“, dintre comediantul Sciastlivțev și slujnica Ulita, momentul din *Hamlet,* ori apariția unui imens pat cu baldachin în scenă, pentru câteva secunde, care ar sugera continuarea poveștii „erotice“ dintre Bulanov și Raisa Pavlovna, începută pe neconfortabila bancă din grădină ! Dacă modificarea succesiunii unor scene din text (cu toate că uvertura este mult prea lungă) își află o motivație solidă, în intenția regiei de a ne propune o viziune nouă și personală asupra piesei, acele mici „impurități“ sau „improprietăți“ privind raportul dintre intenție și realizare obstrucționează drumul spectacolului către performanță. El nu traumatizează, dar nici nu riscă să tulbure multă vreme memoria spectatorului.

Teatrul „Nottara“. Pădurea, **de A. N. Ostrovski. Regia: Tudor Mărăscu. Decorul și costumele: Dumitru Georgescu. Muzica: Gabriel Basarabescu. Distribuția: Ileana Stana Ionescu/Ruxandra Sireteanu** ***(Raisa Pavlovna Gurmâjskaia),*** **Ștefan Sileanu** ***(Nesciastlivțev),*** **Ion Grosu (Sciastlivțev), Radu Panamarenco** ***(Vosmibratov),*** **Lucian Ghimiși** ***(Bulanov),*** **Ana Maria Sileanu** ***(Aksiușa),*** **Leonid Doni** ***(Piotr),*** **Ruxandra Sireteanu/Anda Caropol** ***(Ulita),*** **Petrică Dinuliu** ***(Karp).*** **Data premierei: 29 ianuarie 2005.**

Alina MANG

Trei povești de dragoste

Pe regizoarea de origine germană Ulrike Döpfer, aflată la a doua colaborare cu un teatru din România (a pus în scenă la Teatrul „Radu Stanca“ din Sibiu piesa *Zăpadă de toamnă* după Yukio Mishima), am „cunoscut-o“ prin intermediul spectacolului pe care îl semnează la Teatrul „Nottara“: *De trei ori dragoste.* Prezența unui artist (regizor de această dată) din afara granițelor țării noastre pe o scenă din România este o propunere interesantă pentru publicul care nu are des șansa de a vedea într-un alt context (să zicem de festival, turneu al unor trupe străine etc.) spectacole ale unor artiști ce aparțin unui alt mediu cultural (teatral), formați la o altă școală decât cea românească (de teatru). Devine incitant de urmărit subiectul ales spre dezabatere, modul de abordare al acestuia, formula

Foto: Ionuț Staicu

Emil HOSSU și Gabriel RĂUȚĂ.

scenică de rezolvare, lucrul cu actorii (români) și receptarea de către public (ul român) a produsului artistic.

Subiectul ales este dragostea. Cele trei povești care compun spectacolul Teatrului „Nottara“ vorbesc despre idealul iubirii, dorul neîmplinit, despre infidelitate, adulter. Primele două sunt o incursiune în teatrul japonez, de tip Nô (*Vânt de toamnă*) și Kyogen (*Libertate pentru o noapte*), iar cea de-a treia în teatrul absurd al lui Beckett (*Play*). O alăturare ce pare ciudată, dar verosimilă dacă este privită din punctul de vedere al rafinamentului și al esențializării mijloacelor folosite în teatrul Nô, Kyogen și în piesele lui Beckett, urmând, însă, ca pentru reușita unei asemenea montări, să-i revină o mare responsabilitate și punerii sale scenice „în pagină“. Pe lângă cei cinci actori ai Teatrului „Nottara“, implicați în acest proiect (Emil Hossu, Diana Lupescu, Gabriel Răuță, Raluca Gheorghiu și Cristian Nicolae), regizoarea Ulrike Döpfer (născută la Göttingen, absolventă a unor cursuri de teatru și dans la München, preocupată de studiul formelor tradiționale de teatru japonez) i-a avut colaboratori la realizarea acestui spectacol pe Hannes Schuller, scenograf (născut la Hălchiu, în România, stabilit în Germania, licențiat în studii teatrale al Universității „Ludwig Maximilian“ din München), și pe cunoscutul compozitor Iosif Herțea. Ei au creat o atmosferă specială, de plăcută intimitate, care reprezintă singurul punct cu adevărat reușit și pariul câștigat al spectacolului.

Decorul, construit atent, dar fără prea multe detalii, din linii simple, și costumele sugestive compun imagini frumoase vizual, precum niște tablouri în culori vesele și pastelate, ale căror personaje au prins viață și au invadat încăperea. Muzica este un concert *live* susținut de trei muzicanți: Călin Torsan, Silviu Fologea, Gabriel Răuță și instrumentele lor: diverse tipuri de fluiere, caval, xilofon și altele mai puțin cunoscute, neobișnuite pentru cei neinițiați: woodbocks, bongos, guero, maracas etc. Universul sonor obținut nu a acompaniat cele două povești japoneze, ci a jucat un rol în sine. Mai cu seamă în cea dintâi, în *Vânt de toamnă*. Hanna își așteaptă iubitul să se întoarcă, să o caute, dar anotimpurile trec fără ca el să apară. Zbuciumul ei interior ni se dezvăluie scenic prin dans, compus din mișcări stilizate, bine lucrate de Raluca Gheorghiu, cu emoție și poezie.

În *Libertate pentru o noapte* acțiunile se înmulțesc, intriga se complică, dialogul este cel care lămurește, dar și comentează situațiile. Apar caractere bine conturate: soțul infidel și mincinos (Emil Hossu), slujitorul complice (Gabriel Răuță), soția păcălită și răzbunătoare (Diana Lupescu). Doar costumele mai amintesc de teatrul japonez. Ceva apropie jocul actorilor de o interpretare mai mult autohtonă. Un moment de teatru modest, pe alocuri hazliu, dar adesea lipsit de nerv. Ultima poveste de dragoste, adulterină, dintre un *Bărbat* (Emil Hossu), *Femeia 1* (Diana Lupescu) și *Femeia 2* (Raluca Gheorghiu) – personajele beckettiene din *Play* – este spusă *alb* și repetat de cei trei, fiecare având propriul său punct de vedere asupra întâmplărilor. Privesc fix, în față, fără relație, replicile lor se intercalează, dar s-au și suprapus, din păcate! Spotul de lumină care cade pe fața celui ce urmează să vorbească – și chiar piesa în sine – cere și impune un anumit ritm al derulării confesiunilor. Unul alert, bine punctat, pentru ca efectul obținut să fie cel așteptat. Din nefericire, acestui ultim moment al spectacolului îi lipseau probabil cizelările finale, împletirea mărturiilor celor trei rămânând astfel fără impact. Niște rostiri scenice pe marginea subiectului amintit, repetate obsedant, chiar obositor.

Am văzut un spectacol precum un șirag cu pietrele nu tocmai șlefuite.

Schimbarea registrului între cele trei module ale spectacolului le-a creat dificultăți interpreților, însă nici alegerea lor și felul în care au fost legate nu le-a fost de prea mare ajutor...

Teatrul „Nottara“ – De trei ori dragoste (Vânt de toamnă **după o piesă japoneză Nô de Zeami. Traducerea: Emerich Barfuss. Adaptarea: Ulrike Döpfer.** Libertate pentru o noapte **după o piesă japoneză Kyogen. Traducerea: Emerich Barfuss. Adaptarea: Ulrike Döpfer.** Play **de Samuel Beckett. Traducerea din limba engleză: Cristian Ionescu). Regia: Ulrike Döpfer. Scenografia: Hannes Schuller. Muzica: Iosif Herțea. Distribuția: Emil Hossu, Diana Lupescu, Gabriel Răuță, Raluca Gheorghiu și Cristian Nicolaie. Muzicanți: Călin Torsan, Silviu Fologea. Data premierei: 15 ianuarie 2005.**

Constantin PARASCHIVESCU

La un pahar de bere cu Fabrizio

N-am știut că e Fabrizio personajul care apare bombănind împiedicat prin spațiul de joc, la începutul spectacolului *Hangița* , de la Sala Mică a Teatrului Nottara. Cu priviri înnegurate, clătinându-se și icnind, poți să crezi că e un bețiv vagabond rătăcit pe-aici. Dar el ia de pe patru măsuțe câteva pahare cu bere pe care le oferă publicului, gest neașteptat și galant, care spune parcă altceva. Mă rog, unii și alții iau cu zâmbet paharele și-l urmăresc curioși pe acest personaj care umblă împins parcă de un resort, ca un handicapat, și-i fulgeră aprigă mânie în ochi. Cine-o fi? ce-i cu el? Ne vom lămuri curând că e însuși Fabrizio, sluga frumoasei hangițe din Florența, căreia îi e devotat și pe care o iubește. Iar apriga supărare e provocată de târcoalele pe care i le dau stăpânei niște nobili neisprăviți, caraghioși și gugumani, aciuați aici. Insolență ce te poate face să-ți pierzi mințile, nu? Și să ajungi la *cremenal?* Hm, dacă-i chiar așa, atunci Fabrizio vrea să ne ia martori la tărășenie, cu paharele lui galante de bere. Să vedem...

Doi nobili sunt într-adevăr gugumani și caraghioși. Marchizul di Forlipopoli și contele d'Albafiorita, pe care Alexandru Jitea și Valeriu Preda îi interpretează cu un grotesc accentuat, nu de puține ori cu efect autentic în privința ramolismentului ce contrastează cu aerele arogant etalate. Al treilea are ținută și păstrează cel puțin o aparentă autoritate, care impune un timp – cavalerul di Ripafratta. Interpretul său, Constantin Cotimanis, are vigoare și morgă, domină tandemul anterior printr-o superioritate de principii care, chiar dacă sunt greșite, sunt logic argumentate în ceea ce-i privește misoginismul. Unde mai pui că are, cu evidentă îndreptățire, pretenții ce par a fi un act vădit de îngâmfare și snobism, dar aici e, totuși, real și motivat, implicând conduita stăpânei. Tolerează ea neglijența în propriul han?

Nu știu dacă domnul Tino Geirun, regizorul spectacolului, și-a pus aceste întrebări și poate că e exagerat că le pun eu. Dar dacă am înțeles că a urmărit o subliniere caricaturală în forță a celor doi nobili decrepiți, n-am înțeles de ce o extinde și asupra celorlalți, Ripafratta și Fabrizio fiind primii sacrificați. *Ortensia* (Anca Bejenaru) și *Dejanira* (Anda Caropol) expediate fără rost, iar Mirandolina, principalul personaj al comediei, pe care o știm frumoasă și spirituală, de o vie inteligență, vervă și ironie, văduvă de bun-simț care-și apară cu energie cinstea și renumele bun, să devină un fel de Mița Baston. Stridentă și provocatoare. Crenguța Hariton, pe care am văzut-o în rol, avea toate datele pentru a crea personajul care cucerește prin cochetărie și farmec, cu simplitate și haz sănătos. E frumoasă ea, dar de o seducție ostentativă, cu maniere de mahala, care mai degrabă intrigă și îndepărtează personajul de propria-i fire. În relația cu Ripafratta nu duce o luptă pentru a sensibiliza inima indiferentă și rece, ci se insinuează ca o cochetă, mândră de darurile fizice. Iar marțialul cavaler, ferm în principii, se înmoaie ca o legumă la prima avansare mai îndrăzneață a decolteului sub nasul lui, ca un băietan imberb și tâmp. Din acest moment, Ripafratta nu mai contează, între el și Mirandolina nu mai e o înfruntare de mentalități și caractere, iar ea nu câstigă un ascendent moral. Ce e? Nu știu ce și-a propus domnul Geirun să fie, noi râdem de schimonoseli și clovnerii, dar când Fabrizio ne arată și pantalonii serios rupți în fund, ne întrebăm dacă nu cumva cavalerul avea dreptate să reclame neglijența de la han și dacă toată tevatura n-a vizat – mai știi? – șarja pe care o trăim de-adevăratelea în anii noștri?. Să ne fi luat de aceea Adrian Văncică, excelent în Fabrizio, martori la ea cu un pahar de bere?

Menționez ingeniozitatea scenografică a anonimilor care au creat savuroase costume și au localizat hanul cu două masive uși laterale, pe care nu i-am găsit notați în pachetul original de cărți de joc sub forma căruia se prezintă, dintr-o salutară inspirație a secretariatului literar, caietul-program al spectacolului.

Teatrul Nottara – *Hangița* de Carlo Goldoni. Un spectacol de Tino Geirun. Cu: Constantin Cotimanis *(Cavalerul di Ripafratta)*, Alexandru Jitea *(Marchizul de Forlipopoli)*, Valeriu Preda *(Contele d'Albafiorita)*, Crenguța Hariton, Daniela Minoiu *(Mirandolina)*, Anca Bejenaru *(Ortensia)*, Anda Caropol *(Dejanira)*, Adrian Văncică *(Fabrizio)*. Data premierei: 16 februarie 2005.

Foto: Ionuț Staicu

Valeriu PREDA și Crenguța HARITON.

TEATRUL NAȚIONAL CRAIOVA

Constantin PARASCHIVESCU

Demonia istoriei

Ca membru al Convenției Teatrale Europene, Teatrul Național Craiova și-a onorat statutul de participant prin concretizarea unui proiect lansat în 2002 și finalizat în 2004, intitulat „Teatrul Europei – oglindă a culturii refugiaților“, cu premiera piesei lui Matei Vișniec scrisă în acest scop, *Hotel Europa, complet.* Creată în 1988, convenția însumează 36 de teatre din 21 de țări, cele mai multe reprezentând Germania (4), Franța, Italia, Slovenia, Spania (câte trei). Scopul – favorizarea schimbului de idei, persoane și spectacole, întregirea cunoștințelor culturale despre membri. S-au scris zece piese în cadrul proiectului, au fost reprezentate șapte

Pentru năpăstuiții de pe alte meleaguri, bătrânul nostru continent ar echivala cu un hotel de cinci stele, pentru europeni cu o rană deschisă de pe urma teribilelor încercări prin care au trecut – două războaie mondiale, exterminarea evreilor, nazismul și comunismul, atrocitățile din fosta Iugoslavie. „Nici un alt spațiu de pe planetă nu este marcat de contradicții atât de puternice precum Europa noastră“, scrie Matei Vișniec într-un text special pentru caietul-program; „Europa a creat modelul actual de societate care a devenit universal. În același timp, însă, Europa își pierde ceva ce sunt tentat să numesc suflet (concept dificil de vehiculat într-o analiză științifică). Sufletul, *anima* în latină; altfel spus, ceea ce animă, ceea ce dă viață... Ceea ce dă răspunsuri la întrebările esențiale. Mie mi se pare că trăim într-o Europă în care nimeni, cu excepția fanaticilor, nu mai are curajul să dea răspunsuri“. Gânduri de o ascuțită luciditate ale scriitorului, amare și grave, sensibilizat de masacrul fraților balcanici, cum a dovedit-o acum câtiva ani în piesa „*Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia*. Extinse, acum, asupra celor nevoiți să ia calea pribegiei din preajma punctelor nimicitoare de foc, în goană, uneori doar cu o bocceluță, care, la întoarcere... ce mai găsesc? Poate casa arsă, alți vecini, altă țară, alte hotare. Fii pierduți și neînmormântați. Făpturi sadice, dispuse să facă comerț cu oase dezgropate pentru jelirea creștinească a odraslelor. Și, deși s-au stins punctele de foc, alte generații se înstrăinează pentru o viață mai bună în vestul continentului și ajung pe trotuarele lui, ca multe tinere fete în comerțul sexual. Tot o înstrăinare, un refugiu, un exil iluzoriu – în esență o pierdere de identitate. „Deja, privită cu lupa, Europa apare ca o suburbie a Organizației Mondiale a Comerțului... un spațiu fără *stil* de viață propriu, fără vocație culturală universală“ (Matei Vișniec). Efect al unui fenomen de damnațiune istorică – „exilul secolului nostru se înscrie în domnia existențială a istoriei“ (Ștefan Augustin Doinaș). Războiul s-a sfârșit sau doar suspendat? se întreabă dramaturgul; năzuința spre Europa mai e sinonimă cu casa? Și ce mai e *acasă* într-un spațiu fără identitate spirituală și vocație culturală? Tulburătoare dilemă pusă în discuție de Matei Vișniec, într-o ipoteză dramatică cu situații prefigurate, personaje convenționale și reflecții de un cutremurător cinism privind comerțul cu oase omenești – „astăzi totul se vinde și se cumpără, nu?!“.

Natașa RAAB și Filip RABABOC.

Publicul încadrează din trei părți un podium circular pe scenă, cu trape ce indică gropi de luptă, de apărare, de mormânt, puțuri și beciuri. O sirenă urlă sălbatic, înfiorându-ne, și din gropi ies mai întâi arme amenințătoare, apoi un soldat, alt soldat, rude bune până ieri, acum dușmani de moarte. Stanko și Vibko, după nume indicând lesne zona explozivă de conflict între frați din sud-estul Europei. Cel mai tânăr e spulberat cu un glonț, războiul se termină, coșmarul continuă, însă, cu manifestări perfide și de un cinism grotesc între semeni. Dramaturgul scrie o parabolă, cum ne-a obișnuit, dar privirea detașată și logica elegantă e înlocuită acum cu un scrâșnet de durere și un avertisment îndârjit. Regizorul Șerban Puiu creează o atmosferă de austeritate dramatică, menținând evoluția părinților întorși din refugiu, care-și caută copilul, cu o îndârjire reținută, demnă, ca de baladă la Natașa Raab *(Mama)*, mai puțin marcată la Eugen Titu *(Tatăl)*. Impresionează tânguirea celui căutat, simbolicul firicel de iarbă distrus de aberația urii, în interpretarea delicată a micuțului Filip Rababoc pe care personajele nu-l văd („ nimeni n-a văzut vreodată un suflet“...). Angel Rababoc schițează în perorații dintr-o răsuflare și hohote de încântare un produs odios al profitorilor vremii (Vecinul cel nou), Mirela Cioabă compune două portrete derizorii, mai conturat unul (Patroana de bar), mai incert altul (Nebuna satului), Mihai Arsene e viguros și ofensiv în dublă apariție (Stanko, omul înarmat care păzește frontiera). Două debuturi de bun augur,cred, pentru că Oana Bineață a avut ce contura în destinul fără replică al fetei sacrificate, iar Mircea Tudose a apucat să schițeze din trei replici un alt destin sacrificat (Vibko). Nu toate ieșirile de sub pământ par motivate, după cum o prelungită reținere în jocul părinților diminuează ceva din presupusa dramă lăuntrică.

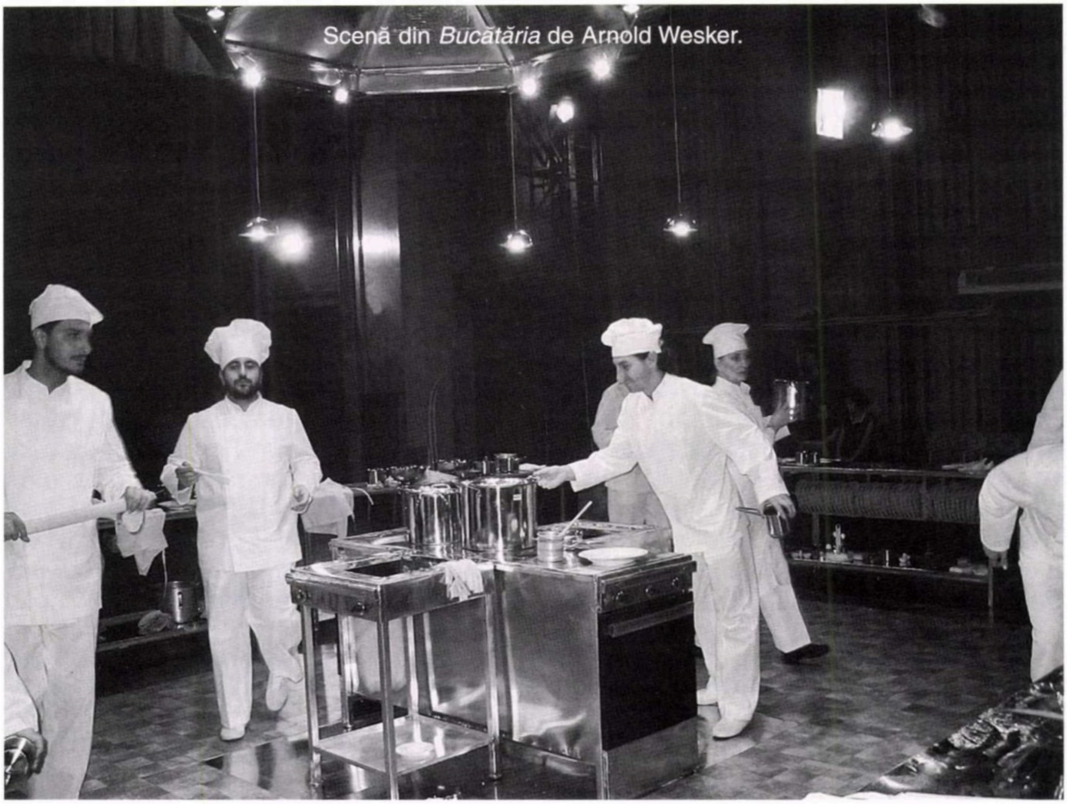
Teatrul Național Craiova: Hotel Europa, Complet **de Matei Vișniec. Regia: Șerban Puiu. Scenografia: Lia Dogaru. Muzica: Marius Hristescu. Cu: Natașa Raab *(Mama)*, Eugen Titu *(Tatăl)*, Angel Rababoc *(Vecinul cel nou, Un domn)*, Mirela Cioabă *(Nebuna satului, Patroana de bar)*, Mihai Arsene *(Stanko, Omul înarmat care păzește frontiera)*, Mircea Tudosă *(Vibko)*, Oana Bineață *(Fata)*, Filip Rababoc, Maria Mirela Vlad *(copiii)*. Premiera 15 ianuarie 2005.**

TEATRUL „G. A. PETCULESCU" REȘIȚA

Lumea ca bucătărie

Teatrul din Reșița a întinerit în bună parte,atât ca vârstă a colectivului, cât și spiritual prin elanurile și ambițiile membrilor săi. Repertoriu divers, cu piese de complexitate dramatică semnată Dürrenmatt și Mrožek (*Vizita bătrânei doamne, Cvartetul),* comedii de vervă sclipitoare (*Venețiana),* forță și subtilitate satirică (*O noapte furtunoasă, Iluzia optică)*, confesiuni polemice (*Nopți albe).* Regizori care s-au atașat colectivului și realizează aici montări inspirate (Mihai Lungeanu), alții care găsesc unda de rezonanță de la prima întâlnire (Gavril Borodan, Ada Lupu). Varietatea de viziuni și modalități interpretative asimilată cu încredere și seriozitate de artiști, într-o solidaritate apreciabilă de aspirații,stimulată și susținută cu dăruire și rigoare de directoarea Mălina Petre. Care mărturisește în filele unei reviste minuscule a teatrului, intitulată *Replica*, în editorial, că „acest lucru este posibil prin credință, optimism, încredere, toleranță, devotament“. Adaug eu, pasiune și perseverență.

La începutul acestei stagiuni s-a reprezentat piesa lui Arnold Wesker *Bucătăria* , în adaptarea și regia Adei Lupu. Scrisă acum aproape o jumătate de secol (1957



Scenă din *Bucătăria* de Arnold Wesker.

după caietul-program, 1961 după Vito Pandolfi), piesa a fost pentru autor un act de protest la adresa condițiilor de lucru care transformă omul într-un obiect mecanic, parte dintr-un agregat ce trebuie să funcționeze ireproșabil și indiferent la abrutizarea ființei. „Lumea poate să fi fost o scenă pentru Shakespeare, pentru mine este o bucătărie – spune autorul – unde oamenii vin și pleacă și nu pot zăbovi îndeajuns pentru a se înțelege unii cu alții, iar prieteniile, simpatiile și dușmăniile sunt date uitării tot atât de repede cum au luat naștere". Viteza contează, covârșește, predomină iuțeala, iureșul, ritmul nebunesc și trebuie să-i faci față, că – așa cum spune un personaj – „Crezi că în altă parte e altfel? Așa cum e bucătăria asta împuțită, așa-i și lumea [...] Totul merge prea iute ca să înțelegeți ce se întâmplă".

Iuțeală pe care a urmărit-o și regizoarea în caruselul amețitor al montării, într-o sincronizare spectaculoasă de gesturi și mișcări care să sugereze angajarea demențială a personajelor în pregătirea, ca pe bandă rulantă, a bucatelor comandate de cei vreo două mii de clienți pe zi ai luxosului restaurant. A cărui patroană, Domnișoara Marango (în piesă bărbat suspicios, de 75 de ani) e interesată exclusiv de profitul consistent și încântată de mecanismul pe care l-a creat, perfect reglat, unde totul se desfășoară șnur, dintr-o răsuflare, și nu e timp de visare. Că dacă ar fi... unul visează un atelier, altul că doarme, alții bani, femei, prieteni. Iar cine nu poate visa într-o bucătărie, într-o lume în care individul e anihilat astfel, ajunge la paroxism și, într-un acces de isterie, dă drumul la gaz, ca bietul *Peter* (Mihai Vântu). Spre stupoarea Domnișoarei Marango, care nu poate pricepe gestul de revoltă – „Am greșit eu poate cu ceva? Doar trăiesc într-o lume dreaptă, nu?

Și tu ai oprit în loc lumea asta! E ceva ce nu știu eu?". Remarcabilă prezența Domnișoarei în interpretarea surâzătoare și ocrotitoare, parcă, a Mălinei Petre, cu uimire profundă pentru gestul inexplicabil al tânărului revoltat, care o surprinde până la lacrimi. Cum am spus, Ada Lupu a creat,cu excelentă inspirație și sincronizare, caruselul pregătirilor din bucătărie, cu bărbați prinși în gesturi mecanice, vorbe aruncate în mișcări continue, mânuiri automate de veselă și tacâmuri, chiar o prelungă jonglerie cu farfurii aruncate peste umăr, pe care o admiri pentru virtuozitate, dar te și întrebi când va scăpa una pe jos. Și, de ce să cârtim, seducătoare ocoluri de jur-împrejurul lor și prin fața noastră a patru frumoase chelnerițe, în rochii sclipitoare și sumare, care aprind pofta de viață a bărbaților cu bonete albe și încântarea noastră sinceră – Loredana Luca, Cristina König, Gianina Iconaru, Delia Lazăr. Numai că toate astea deviază la un moment dat spre estradă și paradă a modei, estompând reliefurile și destinele individuale sufocate aici de un dramatism copleșitor. Care înăbușă aspirațiile personajelor și visele. Interpreții le exprimă în strigăte sporadice – Mihai Vântu, Florin Ruicu, Constantin Bery, Ștefan Abrudan – dar ele rămân fără ecoul semnificațiilor mai adânci. Le alătur pentru efort și virtuozitate numele lui Sorin Fruntelată, Dan Mirea, Justina Prisăcaru, Matei Munțiu, Florin Ibrași, a scenografei Ana-Iulia Popov, care a izbutit o amplasare funcțională pentru jocul desfășurat cu publicul pe scenă, și a coregrafiei Angela Șuiu, care a avut de compus mult-grăitoare pantomime.

Teatrul „G.A. Petculescu" Reșița – Bucătăria **de Arnold Wesker. Regia artistică: Ada Lupu. Scenografia: Ana-Iulia Popov. Coregrafia: Angela Șuiu. Distribuția: Mălina Petre *(Domnișoara Marango)*, Florin Ruicu *(Bucătarul-șef)*, Mihai Vântu *(Peter)*, Constantin Bery *(Paul)*, Sorin Fruntelată *(Raymond)*, Dan Mirea *(Hans)*, Justina Prisăcaru *(Gaston)*, Matei Munțiu *(Michael)*, Ștefan Abrudan *(Kevin)*, Florin Ibrași *(Nicolas)*, Loredana Luca *(Anne)*, Cristina Konig *(Monique)*, Gianina Iconaru *(Hettie)*, Delia Lazăr *(Charlotta)*. Data reprezentației 21 ianuarie 2005.**

TEATRUL NAȚIONAL CONSTANȚA

Complexul livezii

La Constanța, domeniul culturii cunoaște restructurări și dispute. Muzeele s-au unificat formal, vestigiile antice din parcul situat în fața gării au fost distruse, patru instituții de spectacol au fuzionat în perechi. Teatrul de dramă și comedie „Ovidius", care ne interesează, a devenit Teatrul Național prin asocierea cu Teatrul de revistă „Fantasio" și are două companii – Compania dramatică „Ovidius" (coordonator Lucian Iancu), Compania de revistă „Fantasio" (coordonator Nicodim Ungureanu), director general Mirela Oproiu. Totodată, și-a schimbat sediul, mutându-se în clădirea teatrului asimilat, mai mică în proporții, sediul părăsit revenind acum operei care s-a asociat cu compania de balet „Oleg Danovski". Nu e în căderea mea să judec aceste schimbări, care poate nu sunt numai de natură bugetară, dar se poate constata că o dată cu avansarea în rang la statutul de teatru național, instituția a alunecat în imagine prin situarea ei într-un spațiu anodin și impropriu. De asemenea, nu e de înțeles de ce nu și-a mai putut împărți cu opera scena și sala în care au funcționat, slavă Domnului, decenii la rând, câtă vreme la Iași, Cluj, Timișoara, instituții similare o fac foarte bine, alternativ?

Alexandru MEREUȚĂ, Nina UDRESCU, Lucian IANCU.

O primă realizare a noii scene naționale de la malul mării e *Livada de vișini* de A.P.Cehov, în regia tânărului Dan Vasile. Un spectacol pregătit în cadrul centenarului de anul trecut al morții lui Cehov, cu premiera la jumătatea lunii ianuarie anul acesta. A câta versiune în ultimii doi–trei ani în țară, nu știu, totuși se vede că ultima piesă a dramaturgului atrage prin ceva ce depășește, poate, cu un semiton melancolia poetică a celorlalte trei capodopere. Alternativa schimbării? Poate. Nici celor trei surori, nici unchiului Vanea nu li se schimbă statutul existențial, iar în ce o privește pe Nina Zarecinaia zborul ei de simbolic pescăruș continuă, tuturor fiindu-le proprie *puterea de a îndura*. Ranevskaia, Gaev et comp. părăsesc, însă, bătrâna casă boierească, pierzând o proprietate și, o dată cu ea, identitatea. Le e propriu *refuzul de a accepta* o alternativă și astfel ies din scenă fără glorie, dar nu înfrânți. Pentru că ceea ce numea George Banu „complexul livezii" e de nerezolvat – „ne plasează întotdeauna în centrul unei contradicții fără ieșire". Pozițiile tranșante în interpretare nu sunt, deci, elocvente, dar nici cele incerte, amorfe; personajele se definesc prin ambiguitate. În versiunea constănțeană se conturează fizionomii de o anumită ținută și expresivitate, mai puțin relații și stări. Excelentele costume create de Doina Levintza definesc cel mai bine personajele, într-o fascinantă diversitate de materiale și culori: o elegantă rochie vișinie și o enormă pană la pălărie, ca o coadă de păun, Ranevskaia; manta albă și pălărie cu boruri largi, impunătoare, Gaev; cămașă simplă de țăran și blană grea de negustor Lopahin; pantalon și bluză neagră, șapcă de proletar, Trofimov; costum alb, cu vestă, Firs. Ciudat, decorul imaginat tot de ea, pare a fi un fundal pentru proiecția costumelor, cutie strâmtă, sângerie, care închide spațiul de joc, fără sugestie. Cioturile de copaci, care apar acolo din actul doi, indicând tăierea livezii, par mai mult obstacole în calea personajelor.

Sunt scene de reală spectaculozitate, vizuală și teatrală, cum e sosirea în grup a tuturor celor ce o însoțesc pe Liubov Andreevna la moșie. Moment de încântare plastică pentru toaletele etalate, de efuziune lirică pentru personajele și obiectele regăsite. Emblema boierimii e pe umerii și pe chipul scăldat în zâmbet al lui *Gaev*–Lucian Iancu, cea mai elocventă creație cehoviană a spectacolului, printr-o autentică retorică poetică ce sensibilizează amintiri și rang. Liubov Andreevna e Nina Udrescu, frumoasă cum era de așteptat, dar detașată, plutind pe un nor parcă, oarecum păpușă fragilă, puțin convinsă de autoritatea ei, ceea ce nu e destul pentru un rol complex. Nicu Stângaciu își susține autoritar logica licitației în Lopahin și pare mai realist în context, dar e evaziv, stângaci, în interpretarea altor teme dramatice care privesc relațiile cu ceilalți și propriul destin. Afecțiunea pe care o nutrește pentru Liubov Andreevna e neclară și izbucnirile lui melodramatice din ultimile scene derulează prin ridicol. Studentul întârziat Trofimov, cu utopicile lui idei de progres social, e dus de valuri demagogice umflate în perorațiile lui Iulian Enache, ca un activist cu șapcă de tristă amintire pentru noi, ceea ce nu era cazul. Cu rățoielile Laurei Crișan–*Duniașa* începe strident spectacolul, cu Cristina Oprean–*Charlotta Ivanovna* se derulează excentrice numere de iluzionism în răpăit de tobe ca la circ. În general, regia n-a izbutit și relații verosimile între fizionomii, a pierdut cadența dramatică în scene tărăgănate. Ce efect mai are invocarea simbolică a dulapului în monologul lui Gaev, dacă se dorește a fi o nenorocire măsuța dezmembrată? Ce rost avea dezlănțuirea muzicală din foaier, în pauză, cu paharele de vodcă pe tavă printre spectatori și de ce trebuia să invoce bătrânul lacheu Firs făptura divină în final, cu un text care nu e a lui Cehov, câtă vreme Alexandru Mereuță a fost, pe textul lui Cehov, natural și impecabil în ținută până aici? Deși voit șters o bună bucată de timp, se reține figura moșierului Pișcik creată de Mihai Sorin Vasilescu, care se impune spre final. Dana Dumitrescu schițează o făptură veridică în Ania, Dana Trifan se arată mai reținută în Varia. O revizuire de ritm și atmosferă ar da spectacolului timbrul care-i lipsește.

...Și o ciudățenie: caietul-program cu excelente ilustrații color și grafică remarcabilă pe care l-am primit, reproduce pe primele pagini texte de George Banu, Dumitru Solomon și J.B. Priestley cu fraze lăsate în suspensie la fiecare sfârșit de coloană. Cum pe secretara literară Anaid Tavitian o știu foarte scrupuloasă, am întrebat-o de ce e așa; „Așa a vrut regizorul", mi-a spus dânsa. Chiar așa?

Teatrul Național Constanța, Compania Ovidius – *Livada de vișini* de A.P.Cehov. Regia: Dan Vasile. Costume și decor: Doina Levintza. Distribuția: Nina Udrescu *(Ranevskaia)*, Dana Dumitrescu *(Ania)*, Dana Trifan *(Varia)*, Lucian Iancu *(Gaev)*, Nicu Stângaciu *(Lopahin)*, Iulian Enache *(Trofimov)*, Mihai Sorin Vasilescu *(Pișcik)*, Cristina Oprean *(Charlotta Ivanovna)*, Nicodim Ungureanu *(Epihodov)*, Laura Crăciun *(Duniașa)*, Alexandru Mereuță *(Firs)*, Elias Ferkin, Alexandru Axente *(Iașa)*, Maria Nestor *(O trecătoare)*, Rodica Onța, Cătălin Toader, Bogdan Manciu, Andrei Răilean, Viorel Ionescu, Valentin Tănase (muzicanți). Premiera 17 ianuarie 2005.

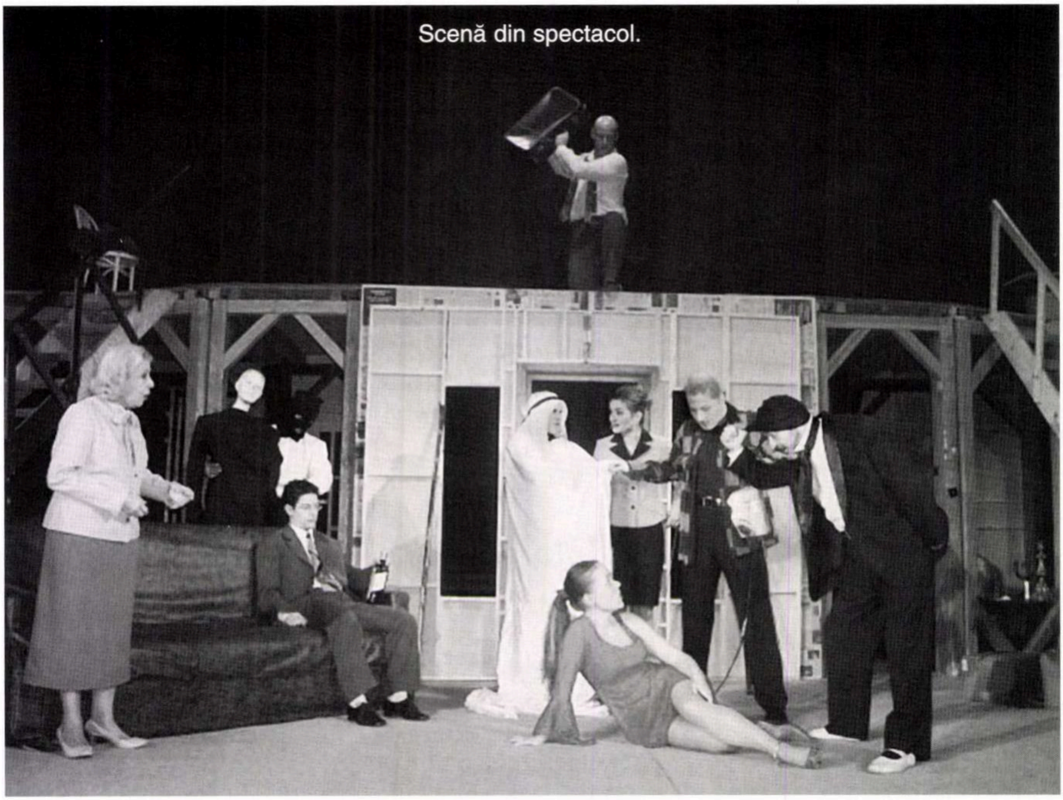
TEATRUL DRAMATIC „FANI TARDINI" GALAȚI

Farsă... într-un act

Scandal în culise este o farsă scrisă de englezul Michael Frayn în 1982, an în care a și fost distinsă cu două premii pentru cea mai bună comedie și a dobândit, curând după, faimă internațională. Ideea e ingenioasă – același text de piesă urmărit în trei faze succesive din perspective și cu consecințe diferite, pe fondul ritmului galopant și haotic în care se pregătește uneori un spectacol. Cu nervi, neînțelegeri și nemulțumiri, care numai premise de reușită nu anunță. Actul întâi, o repetiție, cu întreruperi iritate ale regizorului și reluări de scene într-o stare de tensiune generală; actul doi, spectacolul, sugerat în planul doi al spațiului vizual, planul principal fiind al părții nevăzute din spatele decorului, unde actorii își așteaptă intrarea, își trag sufletul, schimbă impresii fugare sau reproșuri, își aranjează ținuta, fură săruturi și îmbrățișări, sau lansează fulgere de răzbunare rivalului, loc propice intrigilor; al treilea e efectul inevitabil al degradării, când la realizarea unui proiect – artistic sau de altă natură – nu predomină autoritatea unei orientări optime, ferme. Și ies la iveală mizeriile cotidiene, relațiile alterate, amăgirile, ranchiunile.

Spectacolul regizat de Cătălin Vasiliu la Galați are un act foarte reușit și ingenios, prin ritm, mișcare și haz, actul doi: pe fluxurile sonore în crescendo ale boleroului lui Ravel, actorii realizează o susținută dedublare a evoluției lor ca protagoniști de teatru în teatru și personaje obișnuite, într-o alertă și savuroasă pantomimă, replici succinte, gesturi iuți, priviri insinuante și grăitoare etc. Actul întâi n-are cadență și intervențiile exasperate ale Regizorului din sală, Cristian Gheorghe, irită prin stridență, actorul fiind de altfel foarte talentat, după câte știu. Ioana Citta Baciu și Vlad Vasiliu realizează două compoziții comice de efect, cu vivacitate dânsa *(Dotty Otley)*, lentoare bahică, dânsul *(Selsdon Mowbray)*. Ceilalți execută corect niște indicații sumare ale tânărului regizor, care a atins arta într-un singur act, dar nu i-a găsit urma și ecoul în celelalte, mai exigente cu schițarea profilurilor, din lipsă de experiență, poate.

Scenă din spectacol.



Ruxandra ANTON

Intrigă cu garnitură de sardele

Scriitorul britanic Michael Frayn a cunoscut succesul atât ca romancier cât și ca dramaturg. Multe dintre scrierile sale au fost ecranizate, iar piesele i se joacă pe scene din întreaga lume. Și, prin traducerea unor piese importante din opera lui Cehov, și-a adâncit experiențele teatrale, adaptate unui limbaj subtil ce scrutează tematici substanțiale și diverse. *Scandal în culise* este o comedie extrem de incisivă, având drept țintă chiar practicile imorale și complicate dintr-un teatru, cu numeroase pasaje umoristice de bună factură, dezbaterea lor extinzându-se de la degringolada unui final de repetiție al piesei *Nothing on,* spre cancanul culiselor, până la reprezentarea pe scenă a produsului artistic finit. Regizorul Cătălin Vasiliu a făcut o bună alegere a distribuției, ceea ce avantajează înțelegerea corectă a mesajului piesei. Spre deosebire de celelalte montări ale lui (*Romeo și Julieta, Casa Bernardei Alba*), unde excelează în complicații tehnice inutile, într-o simbolistică mult prea arborescentă și încifrată, aici chiar are o limpezime și o coerență care nu sunt de neglijat. Nu se aventurează într-un umor grosier și ieftin, mai degrabă pășește prudent înspre finețea comicului de situație și de limbaj. Chiar prea prudent, căci nu exploatează îndeajuns toate ocaziile sau le simplifică uneori în favoarea comicului previzibil. Cele trei acte ale piesei nu decurg într-o progresie a reacțiilor haotice care întrețin intriga spre dezastrul final, astfel că actul trei, care este o șarjă parodică a actului întâi, se pierde într-un comic ușor amuzant, iar contraviziunea actorilor asupra regiei este rezolvată ca o motivație personală de grup – or, autorul vizează o dezintegrare a unor realități dramatice generalizate în teatru – iar actul doi este mult prea lung, compus din scene care se repetă fără rost.

Totul planează asupra alianțelor afective. Simpatiile și antipatiile dintre actori și regizor subminează mecanismul spectacolului, influențează distribuția, alterează disponibilitățile de joc ale actorilor și, implicit, discursul dramatic. Ioana Citta Baciu interpretează cu finețe momentele caricaturale ale doamnei Clackett și ale actriței timorate de autoritatea regizorului și, în plan secund, tulburate de relația sentimentală cu unul dintre actori – mereu aiurită și uitucă, repetă ca un robot mișcarea scenică dintr-un agasant și comic ritual al pregătirii sardelelor din care nu mai reușește să și mănânce. Cristian Gheorghe *(Lloyd Dallas)*, regizorul prins în capcana iubirii a două femei, o actriță și asistenta regizorului tehnic, – ultimei cuceriri îi distribuie, evident, un rol principal – compune cu aplomb și credibilitate semnalmentele unui personaj orgolios de care depinde însăși soarta universului și care receptează cu atât mai tragic dezastrul creației sale întoarsă pe dos de către actori. Aureliu Bâtcă, joacă un Roger Tramplemain simpatic, nesofisticat și care nu plusează pentru a forța efecte comice. Crina Stoica întruchipează o Vicki simplă, cu o inocență trucată – la ea comicul este imprimat în stîngăciile afișate în confruntarea cu personajul și în clișeele de interpretare – întrunește acea doză de șarm a actrițelor pasagere în grațiile regizorului. Ana Maria Ciucanu, asistenta regizorului tehnic, o personalitate puternică ce-și complică frustrările erotice printr-o atitudine necruțătoare asupra infidelității regizorului – o actriță care nu-și trădează marca și nu se dezice nici în cazul unui rol secundar. Lucian Pânzaru – un Philip Brent jovial și tandru care, pentru a scăpa de fisc, se retrage pentru câteva zile să petreacă împreună cu soția, incognito, în propria-i casă de la țară – pe tot parcursul are o evoluție eficientă. Carmen Albu creează tipul de femeie (Flavia Brent) dezinvoltă, sigură pe ea și provocatoare. Ioan Crețescu, prin cele două ipostaze, directorul companiei și regizorul tehnic, aduce suficiente diferențe personajelor pentru a nu-și suprapune modul de joc. Vlad Vasiliu impune publicului tipul actorului bețiv care reușește să se redreseze când „arta îl cheamă“ – hoțul pe care îl joacă are principii și acționează științific, paradox rezolvat într-un portret comic. Scenografia aerisită, în limitele funcționalului, este o construcție cu etaj în maniera caselor de vacanță englezești, cu scară exterioară care, întoarsă cu spatele în actul doi, dezvăluie spectatorului culisele unde se simte tactil lumea de carton a teatrului.

Deși actorii au un joc degajat, lipsa accentelor pe anumite momente și o întindere explicită pe text, precum și nediferențierile stilistice dintre actori și personaje, împiedică evoluția unui joc total dăruit, fără de care orice spectacol e o inerție a unor abilități învățate.

Teatrul Dramatic „Fani Tardini“, Galați – Scandal în culise **de Michael Frayn. Traducerea: Petre Bokor. Regia: Cătălin Vasilu. Scenografia: Bogdan Ionescu. Distribuția: Ioana Citta Baciu *(doamna Clackett)*, Cristian Gheorghe *(Lloyd Dallas)*, Aureliu Bâtcă *(Roger Tramplemain)*, Crina Stoica *(Vicki)*, Ana Maria Ciucanu *(asistenta regizorului tehnic)*, Lucian Pînzaru *(Philip Brent)*, Carmen Albu *(Flavia Brent)*, Ioan Crețescu *(directorul companiei și regizorul tehnic)*, Vlad Vasiliu *(hoțul)*, Florin Toma *(mașinistul)*, Lică Dănilă *(recuziterul)*. Data premierei: 22 ianuarie 2005.**

Mircea GHIȚULESCU

Crimă fără pedeapsă la Galați

Șantaj de Ludmila Razumovskaia (de fapt, **Dragă Elena Sergheevna**, tradusă în limba română de Tudor Steriade și Lia Crișan) a făcut mare carieră în România abia după 1990. La Galați, în regia lui Mircea Cornișteanu, se consumă ultimele ecouri ale acestei „piese pentru tineret". Un grup de patru elevi în ultima clasă de liceu (trei băieți și o fată) pătrund în locuința profesoarei de matematică sub pretextul aniversării zilei sale de naștere. De fapt, o silesc să le predea cheia seifului în care ține tezele la matematică, pentru a le înlocui pe cele rele cu altele bune. Liderul grupului, Volodea, nu se dă în lături de la nimic prentru a învinge. De fapt, Razumovskaia aplică teme de actualitate pe modele clasice: Volodea „lucrează" pe proiectul dostoievskian din *Crimă și pedeapsă*. El este un mic Raskolnikov cu complexul lui Napoleon Bonaparte, doar că „asasinarea" profesoarei nu se mai petrece în cutele obscure ale voinței de putere, ci „la vedere", cu un cinism de care Raskolnikov însuși era străin. Razumovskaia se oprește, însă, la jumătatea drumului: crima a fost înfăptuită, dar pedeapsa nu se întrezărește. Scrisă în urmă cu un sfert de secol, pe vremea când ne închipuim că moravurile tinerilor erau mai blânde, drama are o aură profetică, pentru că aceste „moravuri", descrise de Razumovskaia în 1981, sunt de mare actualitate. Îndrăzneala, insolența, brutalitatea, violența, agresivitatea, cinismul (calități și defecte, amestec de bine și rău în funcție de doza în care sunt exprimate) au fost și sunt recunoscute (dovadă succesul piesei), ca probleme ale tinerilor, nu numai din Rusia sovietică a lui Brejnev și Gorbaciov, ci de pretutindeni. Se pot face imperceptibile ajustări, adaptări, localizări și actualizări pentru ca textul „să vină ca o mânușă" în Germania, Japonia sau S.U.A. Mircea Cornișteanu nu a întreprins aceste generalizări, dimpotrivă, a accentuat localizarea într-un timp și spațiu rus, fixând acțiunea pe vremea cultului delirant al lui Lenin și Stalin, sugerat de cele două busturi ale practicienilor comunismului sovietic ce străjuiesc spațiul locuit de profesoara de matematică Elena Sergheevna. În acest context, violarea de domiciliu, intimidarea prin violență și umilințele la care o supun elevii pe profesoară își pierd duritatea și capătă o anume inocență. Profesoara incoruptibilă devine o profesoară stalinistă, iar elevii șantajiști nu mai sunt niște adolescenți cu înclinații criminale, ci fructul educației staliniste primite, între alții, de la Elena Sergheevna. Deși este greu de înțeles câtă doctrină marxist-leninistă putea inocula biata profesoară la orele ei de matematică pură. Conexiunile cu ideologia introduse de reputatul regizor au un aer logic, dar o nedumerire stăruie, totuși, în mintea celui ce contemplă lumea: elevii americani care se trezesc din senin în curtea școlii cu o mitralieră în mână secerând tot ce mișcă în jur, colegi sau profesori, sunt și ei fructul educației marxist leniniste? Nu cumva este vorba de o evoluție/involuție a speciei și, în acest caz, Mircea Cornișteanu trebuia să renunțe la imaginea unui comunism greoi și apăsător, de altfel foarte sugestiv, conținut în decorurile Klarei Labancz? Nu neapărat, pentru că și așa textul vorbește fără echivoc despre o singură dramă aparținând în exclusivitatea Elenei Sergheevna care, la apusul vieții, își vede toate idealurile educative (idealuri de cea mai bună calitate!) spulberate de o generație de lupi tineri pentru care bunăstarea cu orice preț este cea care contează și nu mijloacele prin care se obține. Este atât de marcantă în piesă această decepție, încât nici o intervenție din afara textului nu o poate împuțina. Liliana Lupan, distribuită în rolul profesoarei, a parcurs cu precizie stadiile acestei partituri ascendente ce evoluează de la bunăvoință la neîncredere, mirare și stupefacție și, de aici, la furie și resemnare, doar că o face într-un mod cerebral. Ceea ce vrea să spună că aceste stări nu sunt exprimate în flux continuu, ci în reprize separate, ceea ce dă o anume senzație de fragmentarism. Nu știm dacă acesta este finalul din text (Profesoara nu mai apare, deși eleva Lida o strigă cu disperare, dar este cel mai dramatic: Mircea Cornișteanu ne sugerează abandonarea, prin sinucidere, a unei lumi pe care Elena Sergheevna o refuză tocmai pentru că o înțelege și o detestă. Rolurile elevilor, interpretate de absolvenți (Aureliu Bâtcă/*Volodea*, Gabriel Mircea Velicu/*Vitea*) sau studenți (Cristina Uja/*Lida* și Florin Toma/*Pașa)* ai Facultății de Teatru din Galați au naturalețea un pic stângace a vârstei, dar și autenticitatea ei. Spectacolul va avea nu doar un public numeros gata să se recunoască în conflictul de pe scenă, dar și eroii săi. Unul dintre ei, aplaudat frenetic încă de la premieră, este Gabriel Mircea Velicu, gata la orice compromis pentru a fi pe placul publicului în rolul lui Vitea, cel mai blând din „gașcă" poate pentru că este cel mai însetat. Oricum, alcoolismul personajului său trebuie serios controlat, înainte de a deveni neartistic.

Teatrul „Fani Tardini", Galați – Șantaj **de Ludmila Razumovskaia. Regia: Mircea Cornișteanu. Scenografia: Klara Labancz. Distribuția: Liliana Lupan *(Elena Sergheevna),* Cristina Uja *(Lida),* Florin Toma *(Pașa),* Aureliu Bâtcă *(Volodea),* Gabriel Mircea Velicu *(Vitea).* Data premierei: 12 martie 2005.**

TEATRUL DE NORD SATU MARE

Recuperarea unui text valabil

La frontiera de nord a țării (Teatrul de Nord, Satu Mare), regizorul Andrei Mihalache recuperează unul dintre cele mai înșelătoare texte dramatice scrise înainte de 1990, *Croitorii cei mari din Valahia,* pe care l-a testat, pe aceeași scenă și în urmă cu un deceniu. Piesa se dovedește nu numai subtilă, ci și cuceritoare. O experiență unică și irepetabilă a dramaturgului octogenar Al. T. Popescu, devenit, cu timpul, maestru al dramaturgiei pentru copii cu *Ariciul albastru, Magazinul cu jucării, O rază de soare, Leopardul de argint* și multe altele ce apar frecvent în repertoriile teatrelor de animație. Scrisă în anii '70 ai secolului trecut, *Croitorii cei mari din Valahia* este și comedie și dramă, deopotrivă, asemenea „destinului românesc" pe care îl rezumă. O comedie cu pretext istoric, la primul nivel, ce refuză pozele patetice ale literaturii de inspirație istorică, dar și o meditație suplă asupra „românismului" situată în interiorul viziunilor lui Emil Cioran din *Schimbarea la față a României*, transferate din registrul sceptic și abisal în cel optimist și vesel. O comedie istorică în genul celor scrise, mai târziu, de Marin Sorescu (*Răceala, A treia țeapă)* în care patriotismul este conținut, secret, persiflat, în nici un caz declamat. În aceeași largă perspectivă cioraniană, se confruntă cultura românească ortodoxă orientală cu marea cultură catolică occidentală. Conflictul dintre cele două culturi este inclus în chiar relația dintre Basarab întemeietorul Țării Românești (cel cu ambuscada de la Posada) și soția lui, *Doamna Fleur* (Ioana Gliguță, suplă, arogantă, „ocoșă", creează un personaj bine conturat), catolică unguroaică din neamul de Anjou. „Inferioritatea" ortodoxă și „superioritatea" catolică se poate urmări pe numeroase paliere dar, mai ales, prin prezența Părintelui Capelan, duhovnicul Doamnei Fleur care nu încetează să se mire de această geografie a contrastelor unde sărăcia hrănește artele și ingeniozitatea. Ștefan Mareș (Părintele Capelan), în locul superiorității amintite, preferă să joace familiaritatea și dorința de a înțelege lumea valahă în care trăiește. Andrei Mihalache știe că se află la Satu Mare și speculează vecinătatea româno- maghiară în variate complicități comice: doamnele din suita reginei sunt trei unguroaice nostime (Rodica Barakonyi, Diana Turtureanu și Renata Heidel), dansatoare, spioane și manechine în același timp. Dar, mai presus de toate, el vede această lume valahă medievală ca pe o mânăstire de călugări care se adăpostesc în chiliile lor de chirpici. Refrenul comic al piesei este, însă, groapa eternă care taie ulița principală din capitala lui Basarab. Groapă adâncă, inevitabilă ca o fatalitate, ea apare, crește și se dezvoltă „de la sine", este parte componentă a sufletului valah, pentru că oamenii o legitimează, o explică, o protejează. Este și elementul principal al decorului creat de pictorul Alexandru Radu, inepuizabilă sursă de gaguri pe toată durata spectacolului. Firește, domnitorul, nu mai este nici profetic, nici apocaliptic ca Ștefan cel Mare în *Apus de soare,* ci erou de parodie, antierou sau, poate, un om obișnuit care exagerează cu simplitatea și lipsa de protocol. Distribuit în rolul lui Basarab I, Adrian Matioc este un Făt-Frumos rural care se hrănește cu „slană din brișcă" și ceapă spartă cu pumnul, adăugând de la sine încă un procent de parodie care, uneori, atentează la echilibrul fragil dintre subtilitate și „țărănie" pe care este așezat personajul lui Al. T. Popescu. Deși supraîncărcat, decorul are o structură explicită, solicitată de setea de claritate a regizorului însuși. Poți „citi" întregul spectacol dintr-o aruncătură de ochi: capitala lui Basarab I este o înjghebare de maghernițe, iar palatul domnesc nu este nici el mai luxos, ci doar cu un nivel mai sus decât celelalte clădiri. Este, în toată piesa (nu mai puțin în spectacol), un refuz al aristocrației ce poate fi secretul virtuților și servituților românești. În final, Andrei Mihalache ne sugerează că toată această încropeală arhitectonică de tip românesc este binecuvântată de Dumnezeu: fiecare acoperiș este vegheat de figura luminoasă a unui sfânt. Acest mizerabilism valah redat în detalii scenografice amănunțite, inclusiv în costumele cârpăcite ale călugărilor, ascunde o capcană: dintre acești călugări stângaci și cârpiți se înalță psalmii lui Arghezi, coloana nesfârșită a lui Brâncuși (asimilat, amuzant, cu un călugăr mâncător de praz) și aripile lui Aurel Vlaicu. Totul pe un fond muzical girat de geniul Mariei Tănase. Ei sunt „marii croitori din Valahia" pentru că „geniul românilor" nu este aristocratic, ci țărănesc și ortodox. Chiar dacă regizorul introduce și un „călugăr muzicant" pasionat de muzica rock, care îl pune în valoare pe Francisc Balogh într-o excelentă secvență comică de parada modei. În fond, atât textul cât și spectacolul exaltă ingeniozitatea românească, imperceptibilă sub aparența de sărăcie și improvizație. Deși, există în interpretare o anumită denivelare între generația matură, sigură pe sine (Ion Tifor/*Vistiernicul*, Carol Erdös/*Marele Spătar, Episcopul*/Marcel Mirea) și cea tânără (Iulia Ursa/*Copilul* de casă, Ciprian

Vultur/*Călugărul poet,* Dorin Cioarec/*Călugărul sculptor,* Cristian Dan/*Croitorul),* cu toate acestea, este de presupus că spectacolul va avea mulți suporteri.

Teatrul de Nord, Satu Mare – Croitorii cei mari din Valahia **de Al. T. Popescu.** ***Regia artistică: Andrei Mihalache. Decor și costume: Alexandru Radu.*** **Regia tehnică: Dorel Iurcencu. Lumini: Mihai Zima. Sonorizare: Robert Costea. Sufleur: Viorica Botar. Cu: Ștefan Mareș/Ovidiu Popa** ***(Părintele capelan);*** **Sorin Oros/Adrian Matioc** ***(Basarab);*** **Ioana Gliguța** ***(Fleur);*** **Ciprian Vultur** ***(Călugărul poet);*** **Dorin Ceoarec** ***(Călugărul sculptor);*** **Cristian Dan** ***(Croitorul);*** **Carol Erdös** ***(Marele spătar);*** **Marcel Mirea** ***(Episcopul);*** **Ion Tifor** ***(Vistiernicul);*** **Ciprian Scurtea** ***(Melchior);*** **Francisc Balogh** ***(Călugărul muzicant);*** **Carmen Frățilă, Gabriela Dorgai, Adriana Schvartzkopf** ***(Jupânese);*** **Iulia Ursa** ***(Copilul de casă);*** **Rodica Barakony, Diana Turtureanu, Renata Heidel** ***(Boieri, boieroaice, manechine).***

TEATRUL „BACOVIA" BACĂU

Cristiana GAVRILĂ

Tone de ură în lovituri de box

Trebuie să fii un dramaturg foarte curajos pentru a împrumuta personaje celebre și, pe deasupra, să le schimbi și apartenența sexuală. Asta face Mircea M.Ionescu în ***Dona Quijota,*** recent montată de regizorul Bogdan Ulmu la Teatrul „Bacovia" din Bacău. Un text surprinzător ca situație dramatică, ce se construiește din chiar conturul literar al personajelor: o mireasă cu doar câteva clipe trecută de vârsta majoratului, aflată într-o școală de corecție, este dotată cu o pereche de mănuși de box și lovește cu draci în stânga și-n dreapta și în sacul de box, o gardiană „de fier", dar cu o sensibilitate și slăbiciune tipic feminină, un Senator bătrân care dorește cu orice preț o căsătorie pentru „a se aranja ambasador", un impresar sportiv, șarlatan care vrea să dea lovitura. Toate personajele construiesc o premisă scenică ce captează atenția. Și, de fapt, regizorul le lasă să jubileze curat, de cele mai multe ori în favoarea actorilor, pe datele acestei zone. Deși la spectacol se râde în hohote, aproape tot timpul, Mircea M. Ionescu îndrumă privirea sau arată cu degetul, uneori mult prea evident, la problemele societății contemporane. *Dona Quijota* se luptă cu morile de vânt ale societății în care trăiește, încearcă să-și facă singură dreptate, folosește sportul ca pe o formă de terapie, își anihilează tone de ură în lovituri de box. Situație dură pentru o femeie. Acest personaj este rezultatul unor abuzuri repetate la care a fost supusă, de aceea temperamentul ei violent și concluziile despre nedreptățile sociale nu sunt gratuite. Ea încearcă să spună adevărul unei lumi neinteresată de adevăr. Mircea M. Ionescu reușește să scrie un rol din idealuri și mănuși de box, asociere aparent paradoxală, dar cu ofertă actoricească. Această *tristă comedioară de tranziție,* cum îi spune dramaturgul, deși pare un joc, este o dublă comedie a demascării. Lumea se împarte în victime și vinovați. Să ai curajul să-ți iei viața în mâini și să-ți faci dreptate, nu cu orice preț, ci în numele adevărului, este ultimul verdict pe care îl numește Mircea M. Ionescu. Actorii teatrului din Bacău s-au lăsat prinși de text, au adaptat și improvizat, atribuindu-i trimiteri la cele mai recente evenimente politice și sociale. Această simbioză de „artă cu actualitate" duce, în mod sigur, la succesul de public. Poate că puțină măsură în exteriorizare la Daniela Vrânceanu *(Dona*

Quijota) ar fi favorizat rolul, mai ales că spectacolul se joacă într-o sală mică. Trebuie menționat faptul că premiera acestui spectacol a însemnat și deschiderea Sălii *Studio 85* a *Teatrului „Bacovia"*, inițiativă care nu poate fi trecută cu vederea. Dacă ne gândim că este primul spectacol în această sală, poate că inadaptarea la noul spațiu de joc este de înțeles și, oricum, nu strică armonia spectacolului. În decorul simplu al Cristinei Ciobanu, actorii se simt în largul lor, iar regizorul Bogdan Ulmu îi lasă să se joace liber. Are încredere în comicul debordant al Firuței Apetrei *(Supraveghetoarea)*, în experiența și siguranța unui actor ca Florin Crăciunescu *(Senatorul)*, în temperamentul Danielei Vrânceanu sau perspicacitatea lui Valentin Braniște *(Impresarul)*.

Teatrul Municipal „Bacovia" Bacău – Dona Quijota de Mircea M. Ionescu. Regia: Bogdan Ulmu. Scenografia: Cristina Ciobanu. Distribu]ia: Daniela Vrânceanu *(Boxera)*, Firuța Apetrei *(Gardiana)*, Valentin Braniște *(Impresaul)*, Florin Crăciunescu *(Senatorul)*. Data premierei: 21 ianuarie 2005.

TEATRUL „MIHAI EMINESCU" BOTOȘANI

Simona BURTEA

În ritm de... TANGO

„Am râs în toate chipurile, în gura mare și pe înfundate, biologic și intelectual, dar râsul n-a pătruns nicicând în străfundurile ființei mele..." spunea Mrožek. Cuvintele lui coincid cu atmosfera din sala Teatrului „Mihai Eminescu" din Botoșani care a ales pentru deschiderea stagiunii 2004–2005 un text al unui dramaturg contemporan: Slowomir Mrožek.

Piesa *Tango,* a dramaturgului polonez, evidențiază în special cauzele neliniștii individului prins în haosul primejdios, insistând asupra senzației de apăsare înăbușitoare pe care o produce pioșenia față de convențiile împământenite printre oameni. E un text dificil, despre o familie în degringoladă, despre o lume înlăuntrul căreia apare, pentru a eșua, un elan care își modifică formele. Arthur, fiul, este acela care își propune să facă ordine în viața derizorie a familiei sale printr-o căsătorie forțată, sperând ca această formă de protest să readucă substanță vieții în care trăiește.

Regizorul spectacolului – Attila Vizauer – abordează cu inteligență piesa lui Mrožek creând o parabolă scenică pătrunzătoare.

Printr-o inspirată propunere apare în decor un Stomil care aduce cu înfățișarea inedită a lui Ozzy Osbourne. Comicul acestui personaj creat de Marius Rogojinschi se realizează în forme directe și receptibile, care stârnesc de multe ori hazul spontan.Generația lui nonconformistă s-a răsfățat dând libertate imaginației, dar exaltarea n-a adus decât confuzie și deziluzie. Familia se complace într-o amorfă stare de mizerie, spre consternarea revoltată a tânărului *Arthur* (Sorin Ciofu). La întâlnirea cu un rol important, tânărul actor a lăsat impresia că a fost dominat de generozitatea cu care autorul a înzestrat personajul, lucru salvat pe alocuri de Cristina Ciofu *(Ala)*.

Rolul de executor al ideii-forță îl îndeplinește *Edek* (Volin Costin), un mecanism ce acționează simplu, precis și eficace în orice împrejurare, pragmatic şi aproape premeditat. Volin Costin acţionează discret la început, ca în final să devină convingător.

Eleonora (Narcisa Vornicu) afişează o tipologie comună a femeii-mamă aflată în permanenţă între convenţional şi neconvenţional (soţ–fiu).

Larisa Bordeianu întruchipează personajul psihologic al spectacolului. Copilăria Eugeniei este divulgată în final de înţelepciunea femeii mature care primeşte moartea ca pe o formalitate, în timp ce *Eugeniusz* (Cezar Amitroaei), fratele ei, este contrariul. Eugeniusz este excelent nuanţat în jocul lui duplicitar, gata să se alăture oricărei idei care promite să aibă succes.

Attila Vizauer realizează un simbol puternic prin tangoul final, Edek şi Eugeniusz– forţa care uneşte forma.

Scenografia spectacolului, semnată de Mihai Pastramagiu, este modestă dar foarte expresivă, mai ales prin contrastul dintre dezordinea din prima parte şi răceala lustruită din partea a doua.

Prin virtuozitate regizorală, în amplă claviatură teatrală, *Tangoul* botoşenean e o cascadă de metafore, înveşmântând realul într-o bogăţie de sensuri, dezlănţuind râsul cu mijloace din sfera cotidiană şi îngheţându-l prin relevarea îngândurată a lucrurilor grave. Astfel, spectacolul este precum *tangoul,* când te laşi condus: doi paşi înapoi şi unul înainte.

Teatrul „Mihai Eminescu“ Botoşani – Tango **de Slawomir Mrožek. Regia şi ilustraţia muzicală: Attila Vizauer. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Coregrafia:Constantin Dicu. Distribuţia: Marius Rogojinschi, Larisa Bordeianu, Volin Costin, Cezar Amitroaei, Cristina Ciofu, Sorin Ciofu. Data reprezentaţiei: 10 octombrie 2004.**

Valentin COŞEREANU

Boccaccio sau râsu'-plânsu' la Teatrul din Botoşani

Mare pişicher acest Boccaccio, dacă peste 700 de ani dă atâta savoare unui spectacol adaptat de regizorul Nicolov Perveli Vili după primul mare prozator italian, prieten cu Petrarca şi biograf al lui Dante…

Decameronul – căci despre această culegere de nuvele este vorba – are deja conotaţii fixe în limbă, ducând, vrând-nevrând cu gândul la „păcate şi orgii“ – vorba regizorului însuşi. Traduse astăzi în limbaj cinematografic, „nuveletele“ boccacciene sunt nimic altceva decât stop-cadre pe un subiect care ţine de „comedia umană“, cu o transfocare insistentă a autorului pe un realism specific epocii Renaşterii, păstrând însă – aşa cum era firesc – o structură clasică bine însuşită. Dacă la toate acestea adăugăm un dar înnăscut al fineţei observaţiei şi al umorului, nu ne rămâne decât să constatăm că, în afara geniului, nimic nu rămâne acestei lumi după moartea omului, iar florentinul l-a avut „cu asupră de măsură“.

Mărturisim că am simţit încă de la începutul spectacolului efervescenţa structurală a Cătălinei Buzoianu, moştenire bună a tânărului regizor, născut la Vidin (Bulgaria), absolvent al Universităţii de Artă Teatrală „I. L. Caragiale“ din Bucureşti, la clasa cunoscutei regizoare. Având darul (esențial după părerea noastră) de a depista la un autor, pe care vrei să-l pui în scenă, trăsăturile definitorii, dar și subtilitățile acestuia, regizorul Perveli reușește el însuși să aducă în fața spectatorului un Boccaccio care „se salvează de moarte prin povestire", căci „Ideea acestei cărți este extraordinară pentru că ea sfidează ciuma, deci moartea și timpul" (vezi caietul-program). Așa cum regizorul mărturisește că „cel mai prețios rămâne farmecul de a povesti" al florentinului, tot așa Perveli însuși știe s-o facă – prin intermediul mijloacelor scenice – fără să cadă în vulgaritate. Dintotdeauna, în perioadele critice (războaie, epidemii etc.), oamenii simt nevoia disperată să se distreze cu orice preț. Pe această sârmă dansează spectacolul, rămânând în picioare până la capătul celălalt al stâlpului, adică până la final; el este unul de mișcare, „și trupa, fiind foarte tânără, a contribuit din plin la decizia" regizorului – după propria-i mărturisire.

Asumându-și adaptarea scenică, regia artistică și ilustrația muzicală, Nicolov Perveli Vili aduce în scenă un *Decameron* al vieții și al morții, valabil atunci ca și acum, valabil atâta timp cât Pământul și oamenii nu vor suferi un cine știe ce fatal cataclism. Cum spuneam, pe fondul unei Veneții lovită de ciumă, actorii construiesc scene de grup în mișcare, numind ori sugerând ceea ce se petrece-n popor, dar dincolo de-nvălmășeala morții – fond al psihozei colective – se întrețes acele cadre-alveolă, care nu fac altceva decât să întregească ideea fugii din calea morții, care cuprinsese Florența acelor timpuri. Asta pe de o parte. Pe de altă parte, viața își urmează cursul ei meandric, continuându-și obișnuințele, căci temele sunt aceleași dintotdeauna: înșelăciunea, nunta cu tipicurile și ascunzișurile ei, văduva și judecătorul, păcălitorul păcălit, soțul caraghios și turmentat, celebrul grădinar și maicile care se lasă...păcălite, nevasta tânără și soțul ramolit. Câteodată, scenele sunt de-a dreptul caragialești, așa cum e construită cea a polițiștilor cu fluiere. De remarcat este faptul că scenografia (Mihai Pastramagiu) e simplă, dar sugestivă; un fel de chioșc – așa cum sunt acelea în care cântau fanfarele militare la noi în provincie – la care se ajunge urcând două rânduri de trepte din laterale, iar acolo (deasupra tuturor!) stă Autorul, Boccaccio însuși, bând și povestind toate câte se văd întâmplându-se în vulg, dar și în nobilime. Un Marius Rogojinschi în plină maturitate artistică iese în evidență printr-un joc pe cât de sigur, pe atât de subtil, dar mai ales fără să cadă în bufonerii gratuite. Scene de un umor sănătos și rafinat se perindă prin fața noastră – și chiar dacă ele conțin o repetabilă povară, ea este ușor de dus, căci hazul acoperă totul cu multă și spumantă măiestrie. Un Volin Costin relevant, acoperind rolurile Francisco, Spinello și Masetto, pe care și le construiește cu migală și credință, vine să încununeze un joc „sudat" și plin de reală comunicare scenică a întregii trupe, care merită toate laudele. Se remarcă apoi, în mod deosebit, intrarea la timp a luminilor, dar, mai ales, coregrafia Danei Coșeru, care a știut să urmeze scheletul de idei al regizorului, fără scene nemotivate, cum se mai întâmplă câteodată, chiar și la case mai mari decât cea în cauză, unde s-a petrecut evenimentul, căci a fost *un eveniment*. Dacă adăugăm la toate acestea și debutul unui tânăr actor, Victor Lițoiu, am spune că *finit coronat opus*. Mai așteptăm!

Teatrul „Mihai Eminescu", Botoșani – Decameronul **după Boccaccio. Adaptare scenică, regia artistică și ilustrație muzicală: Nicolov Perveli Vili.Scenografia: Mihai Pastramagiu. Coregrafia: Dana Coșeru. Distribuția: Simona Nica, Silvia Rusan, Andreea Moțcu, Sorin Ciofu, Larisa Bordeianu, Irina Mititelu, Lenuș Teodora Moraru, Daniela Bucătaru, Petronela Chiribuță-Dușă, Crenola Doroftei, Cristina Buzatu, Marius Rogojinschi, Volin Costin, Gheorghe Frunză, Florin Aionițoaei, Bogdan Muncaciu, Marius Tudor, Eduard Sandu, Bogdan Horga, Victor Lițoiu.**

Adrian MIHALACHE

Psihodrama managerilor

Teatrul „Arca“ este al doilea teatru independent din București, cu un spațiu propriu de joc, în cadrul clubului La Scena. Proiectul ambițios al unor actori cu statut de vedete este susținut de fundația Pro Helvetia, astfel încât debutează, firesc, cu piesa unui autor elvețian: *Top Dogs* de Urs Widmer. Mediatizarea lansării a fost spectaculoasă, mai ales prin afirmația explicită că publicul-țintă al noului teatru este cel care dispune de bani mulți.

Despre oameni cu bani mulți este vorba și în piesa lui Urs Widmer. Eroii au ajuns în poziții de vârf în companiile lor, dar instabilitatea economică îi pune brusc în situația insolită de șomeri. Șocul este considerabil, de aceea o firmă de consultanță își propune să le acorde – pe cheltuiala foștilor patroni – asistență, astfel încât ei să-și revină psihic și să se reintegreze profesional și social. Problema este extrem de actuală, datorită fluctuațiilor rapide și imprevizibile ale economiei bazate pe informație și cunoaștere. Pozițiile de vârf din societățile comerciale sunt ocupate de oameni care nu trebuie să posede neapărat o expertiză concretă, ci abilități manageriale, viziune și imaginație. Ei sunt constructori de imagine, formatori de opinie, comunicatori, lideri de grup. Sunt cei mai bine plătiți, dar și cei mai vulnerabili, deoarece, în condiții de restrângere a

Victor REBENGIUC și Valeria SECIU (în prim-plan).

activității, sunt primii disponibilizați, fiind elemente de lux, nu de bază. Filosofia patronilor și a acționarilor este să renunțe, la greu, tocmai la „greii" firmei, care împovărează bugetul, și să formeze, în locul lor, pe alții mai tineri și fără pretenții. Cei care ajung „șomeri de lux" trec printr-o criză existențială mai profundă decât cea pur economică. Mai mult decât scăderea standardului de viață, îi tulbură pierderea identității. Cultura corporativă pretinde, într-adevăr, identificarea totală cu firma, ca valoare morală esențială a angajatului de vârf. El și-a interiorizat într-atât comandamentele firmei, încât, pierzându-și poziția, se pierde pe sine. Urs Widmer își construiește piesa ca o succesiune de psihodrame, conforme cu conceptul dezvoltat de doctorul Moreno, faimosul psihiatru originar din România. În loc să relateze, să-și prezinte problemele, pacientul este pus să le reprezinte, ca punere în scenă. În felul acesta, el își exprimă criza ca joc teatral, ceea ce-l face, eventual, s-o depășească. Eroii joacă în doi, în trei, în câte-câți vrei, fiecare episod culminând prin câte o izbucnire, de dorit, purificatoare. Ca urmare, piesa este repetitivă și lipsită de o macrostructură semnificantă. Ca prim proiect al unui teatru care se dorește altfel decât celelalte, alegerea unei piese ca multe altele nu constituie cea mai bună strategie.

Spre deosebire de piesă, spectacolul are prospețime și noutate, îndeosebi prin amenajarea spațială. Actorii sunt prea bine cunoscuți, iubiți și admirați; au fost văzuți și de departe și de aproape. Mai mult decât proximitatea, eclerajul creează comunitatea, deoarece îi scaldă pe actori și pe spectatori în aceeași lumină. Deși regizoarea Theo Herghelegiu nu recurge la deja obișnuitele trucuri interactive, relația dintre public și actori este foarte strânsă. O idee excelentă este păstrarea onomasticii reale: eroii au aceleași nume ca și actorii. Decorul lui Andu Dumitrescu este foarte bun: scaunele transparente lasă să se vadă dedesubt aglomerări de obiecte care sugerează lestul sufletesc al personajelor, mica grămăjoară de secrete a fiecăruia. Performanțele actorilor sunt exact cele așteptate, adică de cea mai înaltă clasă. Valeria Seciu, cu un *new look* foarte atașant, este toată farmec și nerv. Victor Rebengiuc realizează cu măiestria lui inegalabilă deteriorarea treptată a imaginii de sine, găsind accente de Rege Lear. Claudiu Bleonț arată cum se simte prăbușirea când ești încă la vârsta ascensiunii, înainte de a ajunge pe platou. Mihai Dinvale, Șerban Ionescu și Ionel Mihăilescu au reușit să dea individualitate unor personaje pe care textul le diferențiază prea puțin. Ozana Oancea construiește convingător figura unui *yuppie* feminin. Spectacolul impresionează prin faptul că nu reunește doar niște monștri sacri, ci îi arată lucrând excelent, în echipă.

Totuși, am aștepta, din partea unui teatru independent, o altă viziune, mai insolită, decât cea care ne este propusă. Nici piesele aflate în pregătire nu sperie prin noutate. Cu forțele remarcabile existente, ar trebui abordat un altfel de repertoriu: incisiv, coerent și inovator.

Un element interesant al situației din piesă, pe care autorul îl neglijează, este rolul unei preocupări personale care să echilibreze personalitatea individului. A face o carieră sustenabilă (durabilă) presupune și rezervă, nu doar dedicație. Jean Claude Brisville a avut o poziție de manager superior, dar a continuat să scrie teatru, în timpul său liber. O dată disponibilizat, în loc să intre în criză, a intrat, cu totul, în teatru, devenind dramaturgul celebru care a scris *Supeul* și *Ultima salvă*.

Teatrul ARCA din Clubul La Scena – Top Dogs **de Urs Widmer. Regia: Theo Herghelegiu. Scenografia: Andu Dumitrescu. Coregrafia: Silvia Călin. Muzica: Dragoș Alexandru. Distribuția: Ozana Oancea, Valeria Seciu, Victor Rebengiuc, Mihai Dinvale, Ionel Mihăilescu, Șerban Ionescu, Claudiu Bleonț. Data reprezentației: 16 decembrie 2004.**

Piesă cu slash

Succesul indiscutabil al Companiei Independente „Teatrul fără Frontiere“ se datorează îndeosebi discernământului în selectarea repertoriului. Mihaela Sârbu, conducătoarea Companiei, cunoaște literatura dramatică de azi și alege ceea ce se potrivește mai bine cu orizontul de așteptare al spectatorilor români, îndeosebi al celor tineri. Literatura dramatică anglo-saxonă (britanică și americană), prin realismul transfigurat și rigoarea construcției este, în această privință, mai adecvată decât frivolitatea intertextuală a celei franceze sau decât încrâncenarea extravagantă a celei de expresie germană. Tinerii se recunosc mai lesne în piesele lui Neil LaBute, Martin Crimp sau David Mamet decât în drogații, obsedații și psihopații lui Schwab, Bärfuss, Bauersima sau Mayenburg. Desigur, verosimilitatea nu este o dovadă de calitate, iar, de la Brecht încoace, identificarea cu personajele nu este unica reacție de așteptat din partea spectatorilor. Totuși, ea rămâne, în primă instanță, factorul declanșator de emoție: reflecția critică, dacă o urmează, este binevenită, dar nu indispensabilă.

După moartea lui Sarah Kane și îmbătrânirea lui David Hare, Martin Crimp a rămas cel mai interesant autor dramatic britanic, în viață. Talentul lui constă în tratarea sofisticată a unui conflict autentic. Știe să rămână credibil și emoționant, chiar atunci când aplică, abil și conștient, strategiile succesului. Piesa *La țară*, jucată la Teatrul ACT de „Teatrul fără Frontiere“, are o construcție mai așezată decât altele, care l-au făcut celebru. Noutatea ei nu sare în ochi, ci se infiltrează subtil în microstructură. Un medic cu soția și cei doi copii se retrag la țară, departe de tentațiile metropolei, dintre care drogul le pare cea mai periculoasă: a fi “curat“ înseamnă, pentru ei, a nu fi drogat. Soțul aduce acasă o femeie inconștientă, pretinzând că ar fi găsit-o în drum. În absența lui, aceasta îi dezvăluie soției, cu nonșalanță, legătura veche pe care o întreține cu doctorul, mutarea la țară oferindu-le chiar posibilități sporite de concupiscență. Soția își ia copiii și părăsește casa de îndată dar, surpriză, o găsim la locul ei, în ultimul tablou, sărbătorindu-și, în familie, aniversarea. Presiunea subterană a lucrurilor nerostite, prezentă încă din primul act, devine, acum, din ce în ce mai puternică, amenințând mereu să izbucnească, fără ca acest lucru să se întâmple. O mare importanță are personajul absent, partenerul de cabinet al doctorului, pe care-l cunoaștem doar din relatările celorlalți și din apelurile lui telefonice. Aparent un intelectual benign, în vârstă, de formație clasică, el este cel care potențează amenințarea misterioasă ce opresează cuplul.

Dialogul este extrem de măiestrit condus: replicile aparent banale, cu mesaje punctuale, conțin o tensiune subiacentă care se dezvoltă cu o sofisticată artă a gradației. Bara oblică – *slash* (/) – este inovația de microstructură a autorului. Acele replici marcate cu bară oblică trebuie rostite precipitat, încălecându-se. Tehnica este înrudită cu cea din piesele aurorale, dar neînțelese la vremea lor, ale lui Henry James. Am avut ocazia, în 2002, când piesa a fost jucată la Paris, în regia lui Luc Bondy, să asist la o discuție între spectatori și autor, respectiv, regizor, în care primii pretindeau, spre enervarea autorului, că piesa le amintea de Samuel Beckett. O referire la Harold Pinter ar fi fost, poate, mai potrivită, dar persist în a crede că Henry James rămâne reperul esențial.

Spectacolul este bine condus de promițătorul regizor Peter Kerek, al cărui spectacol de diplomă cu *Don Juan se întoarce de la război* de Ödön von Horváth nu a trecut neobservat. Ritmul este susținut, actorii sunt veridici, ansamblul funcționează sinergic. Impresia de autenticitate îi farmecă și-i răpește pe spectatori, care par a uita, în timpul reprezentației, de ei înșiși. Decorul, datorat lui Andu Dumitrescu, dominat de un diapozitiv reprezentând un tipic peisaj englezesc, este cum nu se poate mai adecvat. Până și restricțiile impuse de spațiul de la Teatrul ACT sunt valorificate scenografic (vezi excursia prin camere-vagon, spre sala de baie). Semnalizările sonore și mișcările jucăriilor mecanice, care marchează tranzițiile între acte, sunt eficace, chiar dacă elementare. Acestea fiind zise, trebuie arătat că regizorul și actorii s-au mărginit, în demersul lor, să rămână doar la primul nivel. Ei au descifrat corect și au prezentat clar liniile directoare ale piesei, dar au trecut cu vederea hașurile, tentele, aspectele de nuanță și subtilitate. De asemenea, cu unele excepții, au trecut cu vederea indicația *slash*.

Luc Bondy, regizorul versiunii pariziene, mărturisea că dificultatea lui cea mai mare a fost alegerea actriței care să întruchipeze personajul intrusei. Este relevant faptul că, în piesă, ea este o studentă americană decomplexată, dar sofisticată. Aparține unei culturi care contrastează cu mentalitatea conservatoare britanică. Or, în interpretarea Alinei Berzunțeanu, personajul apare ca o flușturatică oarecare. Actrița are nerv, ostentație și aplomb, nu se disting însă diferențele culturale mai subtile dintre ea și cuplul pe care-l tulbură. Pare o basarabeancă, pornită în căutarea norocului. Mihai Călin este cel mai adecvat, în mărginirea lui de bărbat care vrea, ca orice bărbat, și capra și varza, adică și familia, și satisfacția. Mihaela Sârbu și-a rezervat rolul cel mai greu, cel al soției frustrate și înșelate. O vedeam mai bine în rolul intrusei, dar n-a fost să fie. Are tensiune interioară, nu însă și stil. Ca soție înșelată, îi lipsește morga; ca femeie emancipată, îi lipsește nebunia. Contactul cu rivala dezinhibată i-a dezvăluit un univers nebănuit, magic. Or, nu se simte suficient trecerea de la expresia resentimentului la depășirea contingentului. Scena în care personajul relatează experiența transumană când, pe tronul de piatră, s-a simțit ca regina sculptată de Henry Moore, nu trece de nivelul descriptiv, pentru a ajunge în cel expresiv.

Remarcile critice de mai sus se datorează spectatorului care-și păstrează distanța și-și reglează reacțiile în raport cu reperele. Privit cu inocență, spectacolul este proaspăt, fermecător și viu. Dacă n-ar fi atât de bun, n-ar merita asemenea critici.

„Teatrul fără Frontiere" la Teatrul ACT – La țară **de Martin Crimp. Regia: Peter Kerek. Distribuția: Mihaela Sârbu, Mihai Călin, Alina Berzunțeanu. Scenografia: Andu Dumitrescu. Data reprezentației: 20 ianuarie 2005.**

Lache, Mache și Spiridon

David Mamet este un dramaturg care a gustat succesul, i-a plăcut, așa că s-a decis să nu-l mai părăsească. Pentru asta, a înțeles să facă sacrificii, adică să renunțe la a se reînnoi. A scris despre problemele lumii de azi cu mijloacele zilei de ieri, combinând *suspense*-ul cu pitorescul. A regizat și filme bine construite,

Vlad ZAMFIRESCU, Gheorghe IFRIM și Marius Florea VIZANTE.

pornind, câteodată, de la propriile sale piese. *American Buffalo*, jucată la Teatrul ACT, în regia lui Cristi Juncu, nu sperie prin originalitate, dar oferă o mostră neașteptată de intertextualitate.

Trei *loser*-i încearcă să dea o lovitură și tergiversează pregătirile la nesfârșit. Nu au vână de gangsteri, celulele cenușii le sunt cam inerte, iar comunicarea dintre ei e opintită. Autorul mizează pe limbajul frust, chiar vulgar care, dacă a putut cândva să șocheze, astăzi este acceptat cu indiferență. Meritul traducerii lui Bogdan Budeș este că a găsit, în românește, echivalențe expresive pentru colocvialitatea textului original, evitând, însă, localizarea stridentă.

Surpriza spectacolului vine dintr-o neașteptată convergență cu lumea lui Caragiale. Verbozitatea ineptă a personajelor este înrudită stilistic cu dialogurile din *Momente*. Regăsim absurdul din *Căldură mare* și *Petițiune..*, suspiciunea și agresivitatea din *Amici*. Ca și la Caragiale, o undă de simpatie și toleranță subzistă, în pofida opozițiilor manifestate cu violență. Eroii exhibă, fiecare, alt tip de prostie. Donny este prostul cumpănit, care se vrea rațional; Teach este prostul energic, impulsiv și exploziv;

Bobby este un păgubos care, sub comportamentul abulic, își cultivă, în secret, o șiretenie precară. Ei se înțeleg cu dificultate, se suspectează reciproc, nu pot întreprinde nimic împreună, dar rămân alături, legați printr-o afecțiune indicibilă și confuză.

Regizorul Cristi Juncu nu a apucat să dea unitate și fluiditate spectacolului, care pare încă un *work-in-progress*. A găsit unele rezolvări remarcabile: scena agresării lui Bobby utilizează cu ingeniozitate perdeaua neagră, care atârnă de tejghea; interogarea, cu reflectoarele focalizate pe cel bănuit, este amuzantă și de efect. Decorul lui Dan Titza compartimentează eficient spațiul de joc, iar *bric-à-brac*-ul din magazinul de vechituri este foarte bine redat.

Jocul actorilor este, și el, îndatorat lui Caragiale. În interpretarea lui Marius Florea Vizante, Bobby este văr cu Spiridon, ceea ce nu contrazice deloc spiritul textului. Actorul găsește expresii nonverbale insolite pentru a sugera inepție și a inspira duioșie. Gheorghe Ifrim, în rolul lui Donny, proprietarul magazinului și ocrotitorul grupului, joacă un *leader* depășit de condiția pe care și-o asumă. Când relatează povestea clientului amator de monede, seamănă leit cu Iordache din *D'ale carnavalului.* Vlad Zamfirescu este mereu exploziv, ceea ce-i cere un efort vizibil. E violent, „n-are manieră", dar, în cele din urmă, se dovedește băiat bun, ca și Lache (sau Mache, dacă doriți).

Publicul se amuză, dar nu se aprinde: lumea din piesă e prea departe, cea din spectacol e prea binecunoscută.

Irina IONESCU

Un regizor inspirat

American Buffalo este un spectacol de teatru comercial. Spun asta fără vreo nuanță peiorativă. E bine făcut, are succes de casă, poate intra fără nici un fel de rezerve pe afișul unui teatru independent pentru că îi asigură, în mod cert, un număr considerabil de spectatori. Un cârlig important la public îl reprezintă, cu siguranță, limbajul violent, nerecomandat persoanelor sub 16 ani, limbaj foarte bine și chiar cu multă plăcere exploatat în spectacol.

Dar atuul principal rămâne prezența scenică a celor trei actori din distribuție. Gheorghe Ifrim – cel mai bun, deși, în același timp, și cel mai puțin cunoscut dintre ei – are rolul unui mafiot la început de carieră, un personaj care impune, la o primă și superficială privire, comparația cu un *naș* celebru, *persoană importantă* a cinematografului mondial. Vlad Zamfirescu – este, în această combinație, vedeta cu succes la publicul de sex opus. Amănunt important, dar nu definitoriu. Rolul său este unul foarte ofertant, permite cu ușurință o abordare relaxată și aduce în prim-plan un actor în plină formă, sigur pe el, conștient că se poate baza, până la final, pe complicitatea, admirația și suportul sălii. Marius Florea Vizante rămâne, în continuare, fidel personajului care i-a adus și consacrarea și porecla fiind, încă o dată, același *Vizante* absolut perfect. Ceea ce nu e rău, deloc.

Telegrafic spus, avem ocazia să vedem un spectacol plin de poante și de întorsături de situație, o montare a unui regizor inspirat – Cristi Juncu.

Teatrul Act – American Buffalo, **de David Mamet. Traducerea: Bogdan Budeș. Regia: Cristi Juncu. Scenografia: Dan Titza. Distribuția: Gheorghe Ifrim, Vlad Zamfirescu, Marius Florea Vizante. Data premierei: 17 februarie 2005.**

Ion CAZABAN

Spectacol total

Ceea ce fac Mălina Andrei și Filip Ristovski, de astă dată, este mai complicat structural decât spectacolul lor anterior. *Nijinski* era o schiță biografică, un portret realizat în teatru-dans; *Dali* de acum, care pornește tot de la o biografie, de la un jurnal, poate fi considerat o ipostază a teatrului total, în accepția stabilită cu decenii în urmă. Spectacolul e justificat, ca formulă, de însuși caracterul lui Dali, care căuta publicul și se expunea lui, în multiple și incitante manifestări. Nu se limita la pictură, apela la film și la textul dramatic, dar și la forme provocatoare, spectaculare, animate de prezența sa. O declară în paginile *Jurnalului unui geniu*, intitulat de el cu aceeași epatantă lipsă de rețineri.

Prefața spectacolului ne introduce în viziunea și principiile de viață, discriminatorii, afirmate sentențios, indiscutabil, de un Dali care, la bătrânețe, se recapitulează: pe cel ce a fost și, mai cu seamă, a dorit să fie. Deosebirea se simte, dându-i o coloratură nu numai ludică, dar și tragică. Pentru că Dali a fost, de la un moment dat, un personaj compus consecvent și adecvat unei lumi a concurenței, în care succesul contează. Jucat, acum, pe scenă, reprezentarea lui de către actorul Filip Ristovki, surprinzător de tânăr pentru acest rol, nu contravine, dimpotrivă, îi definește imaginea reală. Și totodată o filtrează, adăugând o (auto) ironie subțire care nu strică personajului și, prin el, enormei sale audiențe. Să nu omitem însă, acest excurs scenic în memorie începe cu o frază fără ironie, oricât de frivol ar fi spusă: „Nici nu știți ce greu e să mori – mult mai greu decât să trăiești". O frază spusă de actor pe când își pune halatul și scufia ce-l vor indica pe Dali bătrân. Așa cum a fost gândit, rolul cere un actor complet: mim, dansator, cântăreț, comper, deseori. *Despre* sau *pentru* personajul Dali, în numele său, alternându-i prezentul și trecutul, actorul va vorbi direct publicului. Interpretarea va conține și numeroase momente de „joc" (inclusiv dansat) cu imaginile proiectate (amintindu-ne „lanterna magică" pragheză) sau cu costumul, acele îmbrăcări și dezbrăcări executate ireproșabil, fără să distragă atenția de la personajul evocat. Spațiul înconjurător oferă câteva utilități – un cuier cu haine, un microfon, un ecran – decorate fantezist, nu excesiv, ci sugestiv. Sugestive sunt și culorile la care s-a oprit scenografa Delia Tancău (un debut foarte promițător prin preocupare funcțională și discernământ stilistic): alb predominant, roșu, auriu – între suprafețele negre, laterale.

Amintirile lui Dali vor începe de la starea de foetus, din pântecele matern – ne arată imaginile proiectate, „Era divin, era ca în paradis!", exclamă extaziat actorul. Pe fondul proiecțiilor, trupul său, culcat, aproape gol, transmite fericirea pierdută prin mișcări unduioase, răsuciri leneșe, ridicări și căderi imponderabile parcă, – până la zbaterea dureroasă a venirii pe lume. Muzica este înlocuită cu tic-tacul ceasului care măsoară scurgerea zilelor. Înălțat în picioare, face din primii pași o pantomimă a contactului cu lumea, vizibilă ca un furnicar omenesc pe ecran. Pentru această parte a spectacolului, proiecțiile au o poezie distinctă, inocența superbă a albului fiind miezul unor imagini păstrate definitiv din copilărie. Un alb care tinde spre galben (galbenul verii toride spaniole) și roșu (roșul unei mici hemoragii)... Amintirile cromatice, proprii sensibilității de pictor, se asociază semnelor unei senzualități precoce, predispozițiilor ludice ale unei pubertăți frisonante. Ele apar interpretate de actor cu umor dezinvolt, cu tonurile cele mai potrivite, cu gesturi puține, dar de o clară elocvență, care răspund și corespund la ceea ce vedem pe ecran. Pe fondul unei explozii purpurii, fascinația dintotdeauna a sânului se vizualizează metaforic în dansul orizontal cu portocala, mușcată cu geamăt de plăcere, purtată cu mâna, cu piciorul, până la zdrobirea fructului ce-l stropește zemos pe buze, pe gât...

După dezamăgirea simțită la întâia experiență erotică, Dali va ocoli sexul opus, dar va fi „mereu îndrăgostit". Chipul fetei, topindu-se în albul ecranului, se schimbă în figura monstruoasă pictată mai târziu. Din acest moment, se petrece o schimbare în însăși factura spectacolului. Poezia imaginilor se modifică în prezentare documentară (inclusiv a operelor lui Dali, de tematică diferită); vibrația lirică – în relatare informativă.

Poziția față de suprarealiștii lui Breton, filmul *Câinele andaluz,* Lorca (prea expediat „cel mai bun prieten"!), războiul din Spania, Hitler și Stalin, Freud, revelația iubirii absolute pentru Gala, interviurile, viziunea megalomană, plecarea în America, „Avida Dollars" – se succed cu viteză, din perspectiva bătrânului aflat în pragul morții. Viața lui Dali apare, pe scenă, ca un mozaic de aspirații egocentrice și atracții perverse, despre care se relatează precipitat, mai mult sau mai puțin caricatural. Genialitatea – închipuită sau veritabilă – a artistului trece aproape neobservată. Solemnitatea sentințelor cu care dorește să-și captiveze publicul, alternează cu celebrele sale grimase dând în vileag deriziunea din cuvinte. Încălțând pantofii de aur, omul sumelor fabuloase alternează, superior, grotescul șarjei verbale și erotismul scandalos. Actorul poate să ni-l arate cântând la microfon sau, împodobit de un șal roșu, legănându-și trupul gol cu o feminitate mimată perfect. Un vals de Strauss, dansat cu o tavă și o cupă de aur, îl amețește și-l întoarce brusc la vârsta bătrâneții, în preajma sfârșitului. Din monologul său, reținem: „mă tem că voi muri fără cer"...

Poate nu întru totul desăvârșit, spectacolul Mălinei Andrei este, totuși, unul conceput ambițios, sporind numărul încă redus al premierelor remarcabile din stagiunea în curs.

Fundația „Sound of Progress", Casa de cultură „N. Bălcescu", The Mc Clinton Foundation, Dali–Avida Dollars. **Scenariul, regia și coregrafia: Mălina Andrei. Scenografia: Delia Tancău. Muzica: Vasile Malic. Montaj video: Dana Bunescu. Producția video: Tom Brânduș. Cu: Filip Ristovki. Premiera: 21 ianuarie 2005.**

Nicolae PRELIPCEANU

Tov' Ubu

Th. Denis Dinulescu și-a intitulat piesa lui despre dictatorul ucis în decembrie 1989 *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu* . E, de fapt, mai degrabă o zi – prea lungă – din viața poporului român. Același despre care, în final, arătându-ni-se prin marea gaură din steag, postum, *Ceaușescu*–Florin Călinescu din spectacolul, pus în scenă la Mic de Alexandru Tocilescu, reflectează cu voce tare: poate de atâta a fost în stare poporul ăsta, să ne aibă pe noi (căci e cu ea, întruchipată magistral de Coca Bloos) conducători. Chestia cu fiecare popor care își merită conducătorii rămâne în mintea tuturor, ne-exprimată, însă, cu glas tare. Dar o simțim apăsând asupra creierelor noastre.

Spectacolul de la Teatrul Mic este unul pe măsura subiectului și-a „eroilor“ pe care-i are în centrul său. Alexandru Tocilescu a mai nuanțat – și nu numai prin mișcare scenică, lumini, decor și costume – enunțul îngroșat al „problemei“, furnizat de dramaturg. Adăugând ca prolog rostit de cor – aici deloc antic, ci, dimpotrivă, contemporan încă – *Hora de băieți* a lui Tudor Arghezi, a pus coperta I, acolo unde exista a patra; fraza lui Ceaușescu-fantoma tatălui despre ce a putut poporul român, pe care am citat-o mai sus. Primele două versuri ale poemei burlești a lui Arghezi, vă reamintesc, sună în felul următor: *„Într-o țară care-a fost/Era mare cel mai prost“.* Chiar dacă mulți dintre cei aflați în sala de pe Sărindarul de altădată cam știau despre ce e vorba, vor fi fost astfel ajutați să-și mobilizeze atenția. (Observați că am ales un verb plăcut lumii lui Nicu și Leana.)

Și înspăimântătoarea poveste veselă a acestui Ubu, Tov' Ubu din România, începe. Cel care mișcă lucrurile, care croiește proiectele – nu pentru finanțări strict europene întâi, ci pentru altele, de la Kremlin, pe urmă de la Regina Marii Britanii, pe urmă și de la Nixon – e „Băiatul cu ochi albaștri“, excelent interpretat de Mihai Dinvale. Personajul suferă transformări. El prevede viitorul, ba chiar și trecutul, atunci când e nevoie, făcând, la început mai ales, din coadă de câine bici, nu tocmai de mătase ca-n zicerea britanică, dar totuși bici pe spinarea unei țări întregi. El proiectează și dirijează „evoluția“ perechii Nicu–Leana pe scena națională și apoi internațională. Un timp, Băiatul cu ochi albaștri chiar conduce situația. Asta până când Nicolae pune mâna pe toată puterea. Din acel moment, personajul devine serv umil, purtătorul paharelor cu apă de pus în fața lui Tov' Ubu când acesta ține discursuri.

Spectacolul nu e unul ușor, deși totul pare a se desfășura după niște planuri de mult cunoscute. Puiu Antemir a conceput un decor adecvat de „Cântarea României“, acest sinistru Grand Guignol de partid și de stat românesc, iar costumele Irynei Katsel fac trimiteri foarte exacte la straturile succesive ale socialismului românesc: anii lui Dej, și aceștia în două straturi, anii '70, apoi cele câteva straturi ale lui Ceaușescu propriu-zis... Nici muzica nu lipsește, aceasta fiind, după cum se mai știe, una dintre bunele unelte de manipulare a conștiințelor. Nicu Alifantis a preluat și prelucrat motivele imbecile ale epocilor despre care vorbim. Versurile nu sunt decât proza „mobilizatoare“ cea mai terestră, lozincile stupide ale vremii, dar atrag atenția asupra unui fapt mai puțin remarcat. Și anume că ele au făcut pui în mințile multor tineri cântăreți și compozitori-versificatori de azi. Dacă nu mai proclamă „binefacerile“ politicii partidului, destule cântece de azi

Coca BLOOS și Florin CĂLINESCU.

Florin CĂLINESCU, Mihai DINVALE, Coca BLOOS.

Biblioteca Județeană
MUREȘ

pun pe lălăială simple scrisori de amor de mahala. Imbecilități de tipul „azi avem ce mânca, azi trăim fericiți“ își găsesc corespondențe solide în ceva gen „dacă tu nu ești cu mine/eu sunt nefericită/vino la mine din nou/ te aștept cu dor/în dormitor“ etc. Am improvizat *à la manière de,* căci îmi este imposibil să țin minte produsele propriu-zise ale acestui delir de stupiditate. De altfel, când vezi pe scenă „masele“, mișcate cu măiestrie de Roxana Colceag, nu poate să nu-ți treacă prin cap întrebarea „câți oameni gândesc în continuare așa“, astfel încât ghilimelele de mai sus să rămână valabile numai pentru corul comunist din spectacol. Aici, am putea parodia versurile de început ale lui Arghezi: *„Într-o țară care e/Tov' Ubu mai bântuie“.* (Și: *„amintire sau fantomă/se mai simte-a lui aromă“.)*

Desigur, personajele și situațiile sunt îngroșate. Dar nu trebuie să ne facem nici o iluzie: modelele nu erau departe de fantomele lor scenice.

Coca Bloos a fost, ca de atâtea ori, extraordinară în redarea imbecilei persoane care a devenit acad.dr.doc.ing., sau Adi, cum i se spunea în popor. Florin Călinescu, amintind deseori de „Chestiunea zilei“, a fost un Tov' Ubu foarte veridic și convingător. De altfel, rolurile de dictator îl prind; îmi amintesc de unul, jucat prin primii anii '90, la Odeon, într-o piesă de Dario Fo. Aici, desigur, are altă carură, precum și un model în față/spate.

De fapt, textul e un fel de pandant, neprogramat, firește, al piesei lui Matei Vișniec, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal.* E o istorie a comunismului, românesc dar tot grotesc, pe care mulți l-am traversat, mai tare sau mai slab implicați. Hazul e mare, dar celor care, totuși, și-au lăsat anii cei mai frumoși acolo, în acea istorie, le rămâne și un gust amar. Pe care nu-l salvează nici situația, implicit ironică, de a-i vedea pe unii care rosteau cu ochii holbați spre cer versuri avântate la serbările lui Ceaușescu, jucându-și acum, însă pe dos, rolul. Dacă-mi aduc bine aminte, Petre Moraru e unul dintre ei. Dar distribuția e imensă – un spectacol cu atâtea scene de masă nu s-a mai văzut la Mic de cine știe când – și fiecare interpret, sau aproape fiecare, are cel puțin o clipă de glorie. Din spate, de sus, rânjea parcă, satisfăcut de farsa pe care ne-o joacă, marele regizor Alexandru Tocilescu, aflat în acel moment, cari atâtea ale vieții sale, la dializa cea frecventă. *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu.* O zi mai lungă decât viețile multor oameni.

Atât prin subiect, cât și prin desfășurarea de forțe și soluții scenice, aș fi văzut spectacolul acesta pe scena Naționalului, unde iluzia gigantismului ceaușist ar fi fost mai pregnantă. În fond, e tot un teatru condus cândva de Dinu Săraru, personaj episodic în ceata lingușitorilor jalnici ai lui Tov' Ubu Ceaușescu. Căci avem și aici, finalmente, un „apus de soare“: soarele celor ca Săraru este răpus, până la urmă, tot cu ajutorul Băiatului cu ochi albaștri, care schimbă sub ochii spectatorilor sensul manifestației finale.

Am văzut, așadar, la teatrul Mic, un „Tov' Ubu“. Hazul de care vorbește Alexandru Tocilescu în programul de sală îți îngheață pe față, însă, când te gândești că ăsta, al nostru, a terorizat o țară, în timp ce modelul celui franțuz, Dom' Ubu, n-a fost decât un biet profesor de liceu, astfel văzut de un elev cu propensiuni spre absurdul cel mai suprarealist. Iar noi am chiar trăit, forțați, un suprarealism real (sic) *après la lettre.*

Teatrul Mic – O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu **de Theodor Denis Dinulescu. Adaptarea și regia: Alexandru Tocilescu. Scenografie: Puiu Antemir. Costume: Iryna Katsel. Ilustrație muzicală: Gabriel Basarabescu. Preparator muzical: Claudia Ionescu. Muzica: Nicu Alifantis. Mișcare scenică: Roxana Colceag. Ambientare artistică, foaier: Mircea Stănescu. Regizor tehnic: Niki Ieremciuc. Cu: Florin Călinescu, Coca Bloos, Mihai Dinvale, Avram Birău, Petre Moraru, Vitalie Bantaș, Bogdan Talamaș, Oana Albu, Nicolae Praida, Marius Ionescu, Ion Lupu, Claudia Ionescu.**

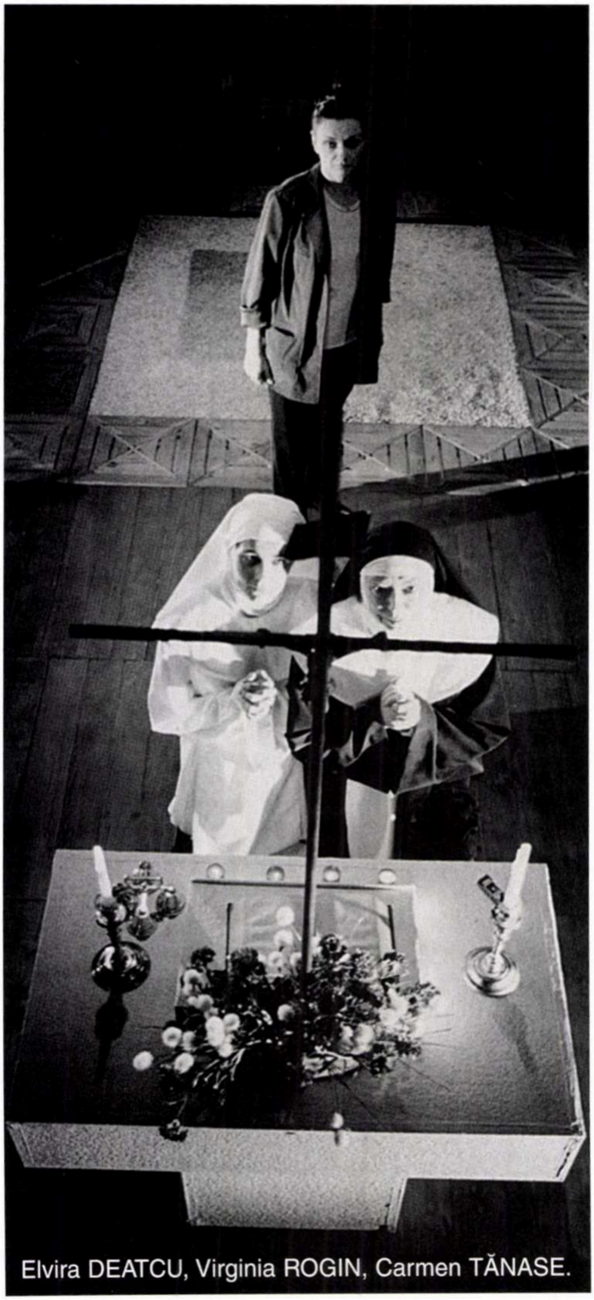
Florin CĂLINESCU și Coca BLOOS.

Noi...

TEATRUL ODEON

Antoaneta IORDACHE

Agnes și alte două femei


Elvira DEATCU, Virginia ROGIN, Carmen TĂNASE.

Trei femei de vârste diferite (Doctorița/ Starețа/ Călugărița) sunt aduse față în față de o situație nefericită, din spеța celor ce întrețin pagina întâi a tabloidelor. Parte din textul lui Pielmeier urmărește, secvențial, faptele. Și, de altfel, spectacolul este așezat regizoral și scenografic pe *palierul dezbaterii de caz*. (Undeva, în coșul de hârtii din chilia unei mânăstiri, starețа găsește cadavrul unui nou-născut și raportează autorităților descoperirea. Înainte să înceapă ancheta judiciară, la locul întâmplării e trimisă o doctoriță psihiatră pentru o investigație de specialitate.) Pe măsură ce ies la lumină amănuntele, se dezvăluie și complicatele biografii ale celor trei femei, iar între personaje se stabilesc relații care depășesc premisa. *Faptele evidente și cele ascunse, legăturile de viață, psihologia și mentalitatea, problemele de etică, morale ale personajelor sunt preocuparea lecturii scenice de la Odeon,* plasată foarte aproape de spectator, în unghiulatura gradenelor construite pe scenă. În asemenea ecuație, actrițele evoluează cu accent asupra compoziției, reușind fiecare să dea consistență personajului său. Înfruntările se derulează într-un ritm constant, *cearcănul moral, psihotic,* al problematicii textului – născând și ucigându-și pruncul, aleasa lui Dumnezeu, Agnes, contrariază cutume și legi omenești, dar mai ales încalcă porunci biblice capitale – *nu ordonează lucrurile în scenă, doar transpare, prin paravanul* întâmplărilor. Farmecul piesei acesteia a lui Pielmeier este că poate fi citită scenic și ca un text despre ciudata întâlnire a trei femei, dintre care una „specială“ ...Poate nu e cel mai spectaculos unghi posibil de interpretare acesta, dar devine convenabil, mai ales datorită actrițelor serioase, laborioase din distribuție.

Teatrul Odeon – Agnes, aleasa lui Dumnezeu **de John Pielmeier. Traducerea: Anca Florescu și Costin Manoliu. Regia: Marius Oltean. Scenografia: Constantin Ciub. Muzica: Iosif Herțea. În distribuție: Carmen Tănase *(Doctorița Livingstone)*, Virginia Rogin *(Starețа)*, Elvira Deatcu *(Agnes)*. Data premierei: 16 decembrie 2004**

TEATRUL BULANDRA

Claudia LIPAN

Religia copilului

Noua întâlnire a Cătălinei Buzoianu cu opera lui August Strindberg s-a realizat la Teatrul Bulandra în spectacolul *Tatăl*. Scrisă în 1887, piesa este prima dramă naturalistă a autorului. Cu ea va debuta, de altfel, și ca dramaturg când, în același an, are loc în Danemarca premiera mondială în teatru. Piesa implică mai multe idei contemporane, printre care conflictul dintre bărbat și femeie pentru supremația casnică și realizarea în viață a propriului copil. Avem pe scenă un decor anost, cu nuanțe de negru și gri, cu obiecte mărunte care dezvoltă preocupările savantului casei: vrafuri de cărți prăfuite, chimicale, laborator experimental (scenografia este semnată de portugheza Salome Letras). Personajele se mișcă parcă mecanic la sugestia coregrafei Mălina Andrei. Puțina viață care palpită într-o casă dominată de spiritele invocate de o bunică nebună vine dinspre voiciunea copilei *Bertha* (Anamaria Marinca) sau dinspre atenția necontrolată a doicii sale.

Tatăl este un căpitan preocupat de domeniul mineralogiei, cu inteligență sclipitoare, dar viață sufletească precară. El trăiește într-o casă guvernată de femei. Treptat, această realitate începe să-l incomodeze. Cu toate acestea, vrea ca fiica lui să primească educația cea mai potrivită. Și crede că are tot dreptul să ceară asta. Iar educația lui nu seamănă nici pe departe cu educația spiritistă pe care i-o face bunica, cu educația artistică a mamei, cu cea baptistă a guvernantei, sau cu cea metodistă a profesoarei. Singura metodă pe care o aplică este și una radicală – plecarea de acasă a copilei.

Virgil Ogășanu își parcurge replicile cu tăria cu care Strindberg însuși și-a pus în lumină preferința pentru o „religie a copilului“ în care a crezut de-a lungul vieții și de care s-a lovit în căsnicia și divorțul său de Siri von Essen. În religia copilului, părinții au atribuții diferite și, cu siguranță, că cel care aduce pâine la gura familiei trebuie să fie tatăl, capul a toate și înțeleptul casei. Dacă rămâne înafara acestui climat paternal, copilul trebuie să știe să se descurce pe cont propriu. Este motivul pentru care Căpitanul visează să-și trimită fata departe de casă. Să devină profesoară. Dacă nu se va mărita, va putea să aibă

Virgil OGĂȘANU și Doru ANA.

un câștig din care să se întrețină. Mama nu are decât un rol episodic în creșterea copilului. Ea îl aduce pe lume și... cam atât. În restul timpului, pare un obstacol care, în cazul Laurei, devine din ce în ce mai greu de învins. Căpitanul are nevoie de toate resursele (intelectuale, fizice, oratorice etc.) pentru luptă. Și, pentru o vreme, reușește. Are destulă putere de decizie, pe care a cultivat-o ani la rând. Singurul lucru cu care dă greș – și din care va izvorî propriul său eșec – este liberul arbitru. Pe care uită să-l mai acorde copilului și pe care mama îl va folosi din plin, cu toate că nu crede în el. Principiul neștiinței ei este unul cât se poate de plauzibil și de real: copilul trebuie să crească armonios, or, asta înseamnă că are nevoie de toată libertatea posibilă pentru a lua propriile decizii în viață. Un amănunt pe care tatăl îl omite în dorința-i firească de a-și încerca abilitatea de Căpitan și de a sfârși un război cu o victorie certă.

Valeria Ogășanu aplică tehnica personajului lipsit de scrupule, de putere și naivitate până la proba contrarie. În clipa când i se dau pe mână frâiele, nu ezită să le strunească cu dibăcie și, într-un fel, cu răutate. Din momentul în care i se aliază, rând pe rând, toți membrii familiei, respiră aer de stăpână. Știe să lingușească, dar să fie și alintată. Este, într-un fel, oglinda spiței din care se trage. Propriul frate (Petre Lupu), pastor, nu are nimic de-a face cu cele creștine. Trage la măsea în sănătatea celor din casă și sclipește ca un giuvaier când e vorba de câștig material. În timp ce dezvoltă față de ceilalți falsa bunătate, Laura împroașcă în ascuns cu venin spațiul intim al soțului. Din care, bunăoară, face parte și doica.

Valeria OGĂȘANU și Petre LUPU.

Care e interpretată excelent în travesti de Doru Ana, cu flexiuni pline de umor în replici, cu gabaritul vestimentar care o (îl) încurcă, cu bonete și doliu cum îi șade bine unei evlavioase, cu andrele și apucături materne de gospodină. Doru Ana și-a pregătit bine ținuta sfătoasă a bătrânei Margret, nu are nici cea mai minusculă crispare în rol, ba, dimpotrivă, este sarea și piperul spectacolului Cătălinei Buzoianu. Nu lipsește din registrul său nici ironia cu care trece încet de partea mamei, își trădează „copilul adoptiv" pe care l-a crescut cu dragoste și se lasă convinsă ca în transă de nebunia pretinsă cu martori de către soție.

În spectacol apare pregnantă ipoteza sugerată chiar de unul dintre personaje: coloana vertebrală a vieții este voința. În momentul în care aceasta dispare, întregul sistem interior se prăbușește. În imaginea finală a piesei, instalată la biroul de mineralogie al *Tatălui* înnebunit și ucis, *Mama* preia șefia și instaurează Matriarhatul.

Concluzia că Strindberg ar fi putut pleda în favoarea dezechilibrului dintre bărbat și femeie în căsnicie este puțin probabilă. Chiar încrederea sa în armonia familiei o dovedește. Dar atâta timp cât nu se înțelege că scopul acestei conviețuiri este împlinirea prin cel de alături și nu excluderea lui, consecințele sunt alarmante. Iar copilul, când există, plătește penalizarea.

Teatrul Bulandra și Catedra UNESCO – Tatăl **de August Strindberg. Traducerea de Valeriu Munteanu. Regia: Cătălina Buzoianu. Scenografia: Salome Letras. Mișcarea scenică: Mălina Andrei. Muzica: Mircea Florian. Cu: Virgil Ogășanu, Valeria Ogășanu, Doru Ana, Petre Lupu, Radu Amzulescu, Anamaria Marinca/Monica Târnăcop, Domnița Mărculescu-Constantin, Ruxandra Medeleanu, Ionuț Constantin, Iolanda Covaci, Adrian Nor, Cătălin Babliuc, Alina Mihalache, Simona Ghiță, Ioana Dicu.**

Claudia LIPAN

Copiii de duminică ai societății

La Teatrul Bulandra a avut loc premiera piesei *Măscăriciul* după piesa într-un singur act a lui A. P. Cehov, *Cântecul lebedei*. În interpretarea și regia lui Horațiu Mălăele, spectacolul ridică din nou cortina de pe lumea nostalgică, leneșă, ezitantă a personajelor dramaturgului rus. Cu toate că aici nu plictisul este de vină, așa cum vibra în piese ca *Trei surori*, *Livada de vișini* sau *Pescărușul*. Nu, personajul nostru a gustat din plin viața și huzurul breslei de actori. Nu natura sufocă gradul de neadaptat al protagonistului. Svetlovidov, personajul piesei, nici nu coboară de pe scena unde a slujit în cei patruzeci de ani de teatru. Dar nu-i lipsește nici o clipă acel portret al „omului care a vrut“, în culorile căruia sunt creionați eroii lui Cehov. A omului care a vrut și nu a putut, din diferite motive.

Actorul Vasili Vasilici Svetlovidov este un sexagenar bețiv, cu gândul la moarte și la pocăința dinaintea sfârșitului. Își cunoaște foarte bine viciul, straiele de paiață, singurătatea în care nu mai vrea să se ghemuiască pe mai departe. Și, ca orice om cu rateuri, nu poate să nu-și amintească de șansele pe care le-a avut – o iubită care disprețuiește arta teatrului, un rol ingrat de măscărici, un public pregătit să îmbrățișeze și să-și abandoneze favoriții de o seară. Problema băuturii are câte un spin în fiecare dintre aceste eșecuri.

Piesa începe, în mod paradoxal, la finele unei seri de glorie pentru teatrul acesta de țărani și, în loc să auzim muzica de bâlci, râsetele zgomotoase și infantile, să vedem aruncate în colțuri mucurile de țigară ale mașiniștilor, găsim o sală goală, de după „miracol“. Rufele murdare și recuzita prăfuită („aranjate“ în scenă de Nina Brumușilă și Adriana Pop) trădează, totuși, în lumina chioară, a unei ferestruici, momentul anterior de glorie. În mijlocul dărăpănăturii, se ridică paiața – actorul Svetlovidov – care-și va juca în această seară ultimul rol. Un fel de revenire la rampă. Și îl privesc pe Horațiu Mălăele cum umple din nou cu energie un personaj mahmur, caraghios și năpârlit, cu care și-a pecetluit ultimele apariții în teatru. Aș zice că nu e nimic nou în acest Pantalone cu haine lăbărțate, mers târșâit, guturai provocat de votca rusească și incoerență verbală. Exceptând momentele de haz care i-au ieșit din regie, nu cred că *Măscăriciul* se deosebește cu ceva de *Cafeneaua* sau *De Pretore,* piese jucate sub același acoperiș de teatru. Asta dacă nu ar fi vorba de Cehov și de interpretul care-l secundează pe căpitan – Nicolae Urs. Nu l-am mai văzut de mult și recunosc că a jucat tare bine. Cu mult umor, cu bucăți de cuvinte și intonație falsă când e vorba de omagiul adus artei, cu emoție în glas, cu explicații pe lângă, cu mici confuzii anagramate din cauza orbului ochelarilor ș.a.m.d.

Avem de-a face, deci, cu un regizor al dezechilibrului, Svetlovidov, și un evoluant al crizei, Nikitușa. Spectacolul se plasează, astfel, pe un teritoriu dezolant în care ambele personaje își acceptă căderile. Pentru că, așa cum știm din *Cântecul lebedei* al lui Cehov, nici Nikitușa, sufleurul peste care dă accidental Svetlovidov, nu este mai fericit. Căsătorit cu o femeie slută, ajunge să-și condamne căsnicia și să se refugieze în teatru unde, fără să dea de bănuit, petrece nopțile. Cu toate că mai are un strop de speranță în suflet în ceea ce-l privește, nu ar mira dacă va fi următorul Svetlovidov. Nicolae Urs se înscrie în jocul mânuit de Horaţiu Mălăele: deşi nu are talentul oratorului său, ia lecţii de teatru (refuzate în zeci de ani de „cuşcă" sub scenă) şi prezintă un discurs al trecerii prin viaţă destul de bun, mai bine ca maestrul. Ba chiar îi corectează acestuia micile greşeli de memorie. Ca iubitor de artă, învaţă exerciţiul băuturii, pentru că, în fond, toţi oamenii talentaţi beau. Amândoi sunt vădit copleşiţi de lecţia care nu se mai sfârşeşte şi dau drumul tuturor mijloacelor de expresie cabotine în faţa spectatorilor care tac chitic în scaunul lor de spectatori şi nimic mai mult. Stai ca la teatru şi urmăreşti „copiii de duminică ai societăţii", vor parcă să ne sugereze Svetlovidov şi Nikituşa, parafrazând opinia lui Stanislavski despre actori.

Monologul de la început despre tihnă, băutură, modă, pace, iubire de aproape alunecă treptat într-o teorie a artei actorului. Emoţionat să întâlnească pe cineva care-l înţelege şi-l compătimeşte, Svetlovidov predă ştafeta meseriei şi se împuşcă (deşi în opera lui Cehov nu se întâmplă asta). Ansamblul merge mai departe! Cehov nu face din orice actor un ratat profesional, ci doar din acela care nu poate să păstreze secretul de a-şi face meseria inteligent. Or, în teatrul nostru economic, de profit, acest tip de actor are toate şansele să se regăsească.

Teatrul Bulandra – Măscăriciul **de Anton P. Cehov. Regia: Horaţiu Mălăele. Decor: Nina Brumuşilă. Costume: Adriana Pop. Muzica: Nicolae Marcu. Cu: Horaţiu Mălăele, Nicolae Urs. Data premierei: 27 februarie 2005**

TEATRUL DE STAT ORADEA

Elisabeta POP

Speranţa – ca dispoziţie infernală

De mai bine de cinci decenii, piesa lui Samuel Beckett *Aşteptându-l pe Godot* se joacă pe sute de scene, în cine ştie câte limbi. Aproape incredibil, această piesă; privită ani şi ani ca o curiozitate, taxată ca una dintre cele mai dificile din aşa-numitul teatru al absurdului, a devenit aproape teatru popular, înţelegând prin asta teatru accesibil, la care publicul vine, continuă să vină...

Tennessee Williams a afirmat în 1961, după lectura piesei, că, după părerea lui, de la *Şase personaje în căutarea unui autor* a lui Pirandello, nu s-a mai scris o piesă atât de „mare" în teatrul contemporan.

Există regizori îndrăgostiţi de Beckett. Unul dintre ei este, fără-ndoială, Tompa Gábor, care a montat şase sau şapte piese, dintre ele *Godot* de trei ori în trei ţări: Irlanda, Canada, Ungaria. Din păcate, noi n-am văzut nici unul... În schimb am văzut cel puţin două spectacole memorabile cu *Godot*: unul semnat de Petru Vutcărău şi Mihai Fusu la teatrele Eugène Ionescu din Chişinău – de fapt, examenul lor de licenţă de la Moscova. În anul 1990, acest spectacol remarcabil, jucat în trei limbi, avea conotaţii politice limpezi, îi speriase pe domnii profesori moscoviţi, aluziile la Moldova înrobită Imperiului Rusiei fiind evidente. Irina Nechit a numit acest spectacol *Godot Eliberatorul*. Da, dincolo de impactul politic, acest spectacol era o deplină victorie artistică în care cei doi actori au fost extraordinari.

Ei jucau cu o disperare, care nu mai era a personajelor, ci a lor, a artiștilor basarabeni.

Am văzut apoi un *Godot* al unei trupe maghiare din Beregovo-Ucraina, cu un mesaj extrem de limpede, un joc marcat de energii ce se transmiteau sălii și un Estragon jucat ca în transă de o foarte talentată actriță.

Iată, am făcut această lungă introducere, pentru că, sincer, am în legătură cu spectacolul de la sala studio a Teatrului din Oradea, semnat de actorul (student la Regie-teatru) Emil Sauciuc, câteva rezerve serioase pe care voi încerca să le explic. Opțiunea lui Sauciuc nu a fost o surpriză pentru mine. De când studiază regia – și chiar mai dinainte – el a încercat să pună în scenă (și uneori a și reușit) piese dificile, importande din dramaturgia universală. În fond, și el, ca mulți alții, socoteau că e de preferat un eventual eșec cu o piesă importantă, unui succes cu o piesuță (deși, mă întreb ce succes poate fi acela...)

E limpede un lucru: Sauciuc se străduiește și caută, e ambițios și consecvent, fiecare spectacol de-al său însemnând o treaptă pentru dobândirea calificării regizorale.

Se spune, o spune însuși autorul, că piesele beckettiene impun, prin însăși structura lor muzicală, o „extraordinară rigoare ritmică), aceasta presupunând curgerea textului, a fiecărui cuvânt din replică, după legi impuse riguros de chiar Domnul profesor de literatură Samuel Beckett. Mai mult, e sigur că, dacă cineva se încumetă să monteze o piesă de Beckett, acea persoană se va afla, categoric, în situația de a face față operei, în integralitatea ei.

Fiind însă la începutul acestei profesii grele, poate n-ar fi trebuit să aleagă acest text-capacană. Rezultatul unei munci altfel temeinice, cu actori buni și foarte buni este, trebuie să spun, unul destul de dezamăgitor. Și asta pentru motivul că spectacolul nu are NIMIC de comunicat, pe lângă piesa care este atât de densă și de plină de sugestii de tot felul. Spectacolul mimează comunicarea unor idei pe care le-am căutat zadarnic în spectacol și nu le-am găsit.

În spațiul destul de strâmtorat al studioului, scenografa Oana Cernea a înghesuit, cum a putut mai bine,nelipsitul copac – nu știu de ce cam sofisticat – și, în cele două laturi, o jumătate de mașină veche, iar în cealaltă, obiecte ruginite, vechi, desperecheate. Totul sugerând urmările unui dezastru. De altfel, și Vladimir și Estragon poartă pe piept câte un agregat sau un panou cu circuite, cei doi încercând, din când în când, să-și revină, folosind fie aparatul, fie masca de gaze. Altfel n-ar supraviețui... această intenție de robotizare a unor foste ființe umane, rămase în viață după apocalipsă, schimbă cu ceva datele problemei. În fond, cei doi călători perpetui, „nici vii, nici morți", doi rătăciți într-un timp nedefinit, puși să umple golul unei clipe egale cu eternitatea, refac drumul oamenilor biblici, când, de fapt, cum observă Nicolae Balotă, ei stau pe loc, doar au senzația că merg, dar, precum șarpele Ourobouros, ajung de unde au plecat. Vin de nicăieri și se duc spre niciunde. „A trăi, spune cunoscutul personaj Malone *(Malone murind)* înseamnă a rătăci singur VIU, în străfundurile unei clipe fără margini".

Actorii Richard Balint *(Vladimir)* și Petre Ghimbășan *(Estragon),* Sebastian Lupu *(Pozzo),* Tiberiu Covaci *(Lucky),* Pavel Sârghi *(Băiatul)* joacă cinstit, nu trișează nici o clipă, joacă intens, cu o bucurie și o energie formidabilă, dar jocul lor este excesiv, agitația lor continuă, nefiind în acord cu identitatea personajelor. În goana lor nebună de a arăta, clipă de clipă, cine sunt și ce vor, primii doi abandonează latura cea mai adevărată a personajelor beckettiene și anume starea lor larvară. Imobilitatea lor, nemișcarea. Paradoxul personajelor de acest tip

Richard BALINT și Petru GHIMBĂȘAN.

este că ele au „venit pe lume fără să se nască, fără să trăiască, rămânând în viață, nesperând să moară“.

Cu puține excepții, lipsește jocul, lipsesc clovneriile (jocul cu pălăriile e bine făcut), ori jocul suplinește activitatea și chiar conștiința, dându-le impresia că EXISTĂ și fiind o sursă a întreținerii iluziilor. Moartea însăși, „mereu amenințătoare și mereu și mereu râvnită“, pare a fi și ea un joc cu care cochetează personajele beckettiene. Dar e exclus să aleagă moartea, nu-i așa, devenind astfel eroii unei tragedii, când ei rămân biete personaje ale unei farse tragice.

Cuvintele rămân singura realitate palpabilă, aproape singură, așa încât, iată-i pe cei doi perorând, turuind fără oprire... ca o parodie la cartezianul cuget, deci exist, aici funcționează sloganul vorbesc, deci exist... Am putea spune că cei doi se îmbată cu vorbe... Îi urmează Pozzo, care vine urlând și vociferând (Sebastian Lupu mi s-a părut foarte bun și el, foarte beckettian) împotriva lenii și delăsării lui Lucky, slugă nemernică și căzută în muțenie, căreia îi strigă mereu „porcule“, fă sau nu fă ceva...

Tiberiu Covaci – de prea mult timp absent de pe scenă – compune un personaj docil, dar care, se simte, stă la pândă, e viclean și atacă la prima ocazie, ca un animal de pradă. Cei doi, Pozzo și Lucky au, după orbirea lui Pozzo, o relație ciudată de tandrețe ascunsă sub platoșa urii...

I-aș reproșa spectacolului și excesivul dinamism și prea marea concretețe, în detrimentul unei lecturi mai profunde, filosofice chiar. Absența dimensiunii metafizice, precum și firava undă de poezie și, mai ales atât de necesarul umor, privează spectacolul de toate acele caracteristici specifice spectacoleleor beckettiene. Anouilh spunea undeva că în această piesă a lui Beckett „nimicul se întâmplă de două ori“. Din păcate, în acest spectacol în care mai ales actorii se văd și strădania lor e certă, „nimicul“ – citește viziunea regizorală – nu s-a văzut decât uneori.

Teatrul de Stat din Oradea – Așteptându-l pe Godot **de Samuel Beckett. Traducerea: Gellu Naum. Ilustrația muzicală și regia: Emil Sauciuc. Scenografia: Oana Cernea și Emil Sauciuc. În distribuție: Petru Ghimbășan, Richard Balint, Sebastian Lupu, Tiberiu Covaci, Pavel Sârghi. Data premierei: ianuarie 2005.**

Revelion cu artiști

În noaptea de revelion, conform unei vechi tradiții, spectatorii maghiari din Oradea se strâng în sala teatrului, asistă la un spectacol, comedie muzicală sau operetă, aplaudă cu dragoste, nu numai acel spectacol, ci, cumva, întreaga muncă devotată a artiștilor, închină – la ora 12 – un pahar de șampanie cu ei, după care se îndreaptă spre casele unde vor petrece... Ceea ce mi se pare, mie una, frumos în acest gest, este faptul că există încă destui orădeni care doresc să fie în seara sărbătorească alături și împreună cu actorii lor îndrăgiți, de care se simt apropiați și cărora vor să le arate că îi iubesc și îi prețuiesc. Gestul lor trezește stimă, nu?

Ideea directorului Trupei Szigligeti, Meleg Vilmos de a invita să regizeze o operetă „bătrână“ un foarte tânăr regizor maghiar, mi s-a părut cât se poate de fericită. Clujeanul Vadas László, din buna școală Tompá–Bócsárdi, la fel de disponibil pentru lucrul cu actorii români și maghiari, a acceptat fără fasoane, să monteze o operetă: *Baroneasa Lili.*

MOLNÁR Júlia și KARDOS M. Róbert.

El și-a luat aliați, pentru decor și costume, tot doi tineri, pe scenografa Florina Bellinda Birea și pictorul executant (încă student) Vasilatos Ianis.

Ca în multe operete, și aici, o poveste aparent banală, jucată cu plăcere și aplomb și... cântată destul de bine (uneori chiar surprinzător de bine pentru actorii de proză) face succes sigur.

Spectacolul se construiește în jurul unei mici și hazlii confuzii: castelul moștenit de baronul, tânărul și boemul Illésházy László, din întâmplare dramaturg, e scos la vânzare. Cum primul amator să-l cumpere e un proaspăt îmbogățit, un baron „făcut" cu ajutorul averilor strânse peste noapte (Malomszegi) și, cum acesta vine însoțit de frumoasa lui fiică, ei bine, chiar Lili, baronul intră brusc într-un joc, desigur, foarte... teatral. El ia haina valetului de pe fotoliu și,fiind luat drept valet, se prezintă László, și acceptă pe loc angajarea.

De aici, din această deghizare decurg toate încurcăturile și surprizele, cum se cuvine să curgă ele în orice comedie. Baronul cu titluri nobiliare cumpărate nu are decât un vis: acela ca fiica lui să se căsătorească repede cu un baron adevărat, indiferent dacă acesta e sărac sau bogat: titlul autentic contează.

Lili, agasată de curtea insistentă a caraghiosului Fredi, se simte tot mai atașată de László, valetul care, pe lângă că e un bărbat arătos, are purtări alese, e delicat și, se pare, o place...

Pentru ca totul să evolueze spre comedie, era necesar să intre în acțiune, ca să zic așa, pe lângă Fredi, pișicherul interesat de banii fetei, și alte personaje... Acestea sunt două fete bătrâne, rude ale răposatului unchi al baronului, care, cred ele, ar fi singurele absolut îndreptățite să moștenească averea. Două surori, cam „trecute", una prostuță și naivă, cealaltă agresivă și plină de fumuri, amândouă însă cuprinse subit de un ridicol avânt erotic și de dorința de a-l cuceri pe tatăl fetei, o partidă ideală, nu-i așa...

Și mai apare Clarisse, actrița, fosta amantă a tânărului baron. Amuzată de jocurile lui László, ea nu-i divulgă secretul, îi dă voie lui Fredi s-o curteze, acesta fiind disponibil pentru orice femeie frumoasă. Lucrurile se schimbă însă – aici găsim micile ironii... teatrale ale autorului – când Clarisse află că Lili vrea și ea să devină actriță, uzând de relațiile lui László. Ei bine, până la... scenă, aici artista nu mai este dispusă să accepte concurența: îl dă de gol pe baron, stricând o frumoasă idilă ce părea că e chiar *happy-end*-ul comediei. Dar nu, lucrurile se mai complică (inutil) încă... un act și, în sfârșit, totul se termină cu bine. Păi cum altfel? Regizorul, intuind ca orice artist al anului 2005, ridicolul unor situații teatrale, ce-i drept, dar nu mai mult, a mizat pe farmecul și pe umorul actorilor care au acceptat să joace și să se joace, să fie veseli, să se distanțeze, dar nu mai mult decât trebuie, de personajele lor...

Lili a devenit, prin jocul Juliei Molnar, actriță experimentată și cu voce plăcută, nu o fetișcană frumoasă, ci o fată ambițioasă și nu de tot naivă... Baronul Illésházy, interpretat de un foarte bun actor dramatic, Kardos M. Róbert (vocea însă îi mai joacă feste), are ținută, e un artist desigur, căruia îi place și îl amuză jocul... Baronul-artist afișează aere de superioritate nu pentru că e bogat, ci pentru că e capabil să joace... un valet stilat. Rolul îl amuză, ca pe orice dramaturg pus, măcar o dată în viață, să și joace nu doar să scrie...

Cât despre cuplul comic, numai cuvinte de laudă. Cele două fete bătrâne au fost încredințate actrițelor Csiky Ibolya (nr.1 a teatrului), admirabilă și șarmantă, în rolul prostuței și naivei Christina. După marile roluri din dramaturgia universală (dar ce n-a jucat ea?) acest personaj, se vede, o amuză ca o pauză în munca scenică. O secundează, cu o vădită plăcere a jocului, frumoasa încă actriță de 50 de ani, Márton Erzsébet, acceptând, sau poate propunând singură mijloace – pe care nu le divulg – de Urâțire, dacă pot să spun așa, din dorința de a sublinia ridicolul personajului.

Publicul le răsplătește cu binemeritate aplauze, mai ales că cele două actrițe și cântă foarte bine.

Totuși cel mai bun în spectacol mi s-a părut a fi actorul-coregraf în același timp al trupei, semnatar al tuturor dansurilor și mișcării în diverse spectacole, Dimény Levente. El se mișcă bine, e argintul viu al spectacolului, cade, fuge, imită călăritul, se strecoară pe sub picioarele mobilelor și chiar al invitaților la bal, sărută, strigă, bea, înfulecă, face totul cu un haz nebun. Îl secundează cu un chef real, nu făcut, confecționat, Tóth Tünde, care dansează și cântă ca o adevărată... actriță de cabaret. E limpede, acest cuplu a luat toată crema aplauzelor.

În celelalte roluri, Ács Tibor, joc precis, nonșalant, elegant, Kiss Csaba (un secretar uns cu toate alifiile, șiret și... vulnerabil), Fodor Réka, Dobos Imre, Bathó Ida, Halasi Erzsébet, Kocsis Gyula, Nagy Gábor, Csátlos Lóránt și (dublura lui Dimény Madarász Loránt pe care eu nu l-am văzut), toți, joacă roluri mici, dar cântă și se mișcă, nu-i așa, ca într-o operetă...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa Szigligeti: Baroneasa Lili, **operetă de Martos Ferenc și Huszka Jenö. Distribuția: Molnár Júlia, Kardos M. Róbert, Ács Tibor, Csiky Ibolya, F. Márton Elzsébet, Kiss Csaba, Tóth Tünde, Dimény Levente, Madarász Loránt, Fodor Réka, Nagy Gábor, Csátlos Lóránt, Kocsis Gyula, Dobos Imre, Bathó Ida, Halasi Erzsébet. Regia: Vadas László, Scenografia: Florina Bellinda Birea, asistent: Ianis Vasilatos, Aranjamente muzicale: Venczel Péter, Nemlaha György, Coregrafia: Ádám János, Corepetitor: Rézüves Zoltán. Premiera: 31 decembrie, 2004.**

Ciudate căsătorii...

În general, românii cunosc puțin – nu vorbesc de specialiști sau de filologi – din literatura maghiară. Dacă-i întrebi, de pildă, ce-a mai scris Mikszáth în afară de *Căsătorie ciudată* (a contribuit la asta și filmul foarte bun al lui Márton Kéléti, din 1951, cu actori-vedete ca Ruttkay Eva, Gábor Miklós sau Benkom Gyula nu prea știu. Dar chiar și dicționarele îți oferă o imagine săracă și informații sumare despre un scriitor atât de important și îndrăgit de unguri, ca Mikszáth Kálmán. Ardelenii fac un pic excepție, să recunoaștem, fiindcă, având un alt fel de legături cu maghiarii, se interesează și cultural mai mult de, să spunem, viața lor...

Născut în anul 1847, Mikszáth Kálmán a fost, în nu prea lunga sa viață (a murit în 1910), și un gazetar de elită, un gazetar ale cărui reportaje, pe cele mai diverse teme, au fost apreciate pentru finețea și justețea observațiilor și pentru eleganța stilului. Romanele sale (*Umbra Sf. Petru, Noua Zriniadă, Căsătorie ciudată, Orașul negru*), nuvelele, schițele sunt străbătute de umor și de un optimism robust. Ironia, satira nu lipsesc nici ele de la festinul literar al scriitorului.

Görgey Gábor a scris o piesă despre Mikszáth Kálmán, cu intenția vădită de a pătrunde în intimitatea celui care, nu doar a scris despre căsătorii ciudate, ci a și trăit o astfel de experiență, nu la îndemâna oricui, să recunoaștem. Ciudatele sale căsătorii, două la număr au fost, de fapt, rodul iubirii și fidelității sale, fiindcă el s-a însurat și a doua oară cu aceeași doamnă, Mauks Ilona, unica sa iubire...

Spectacolul pe care l-am văzut eu acum, înaintea sărbătorilor, a fost tot unul sărbătoresc: cea de a 100-a reprezentație.

KÖRNER Anna și HAJDU Geza.

Acum douăzeci de ani, doi actori, eminentul Hajdu Geza și (chiar) soția sa Körner Anna, în regia regretatului Farkas István, au făcut acest spectacol, omagiindu-l astfel pe unul dintre îndrăgiții scriitori maghiari. Ei erau pe atunci tineri, scene din tinerețea lui Mikszáth le veneau mănușă, se îmbrățișau și se sărutau pe scenă cu dragostea și avântul propriu lor înșile, fiindcă și ei erau la începutul căsniciei. Scenele în care Mikszáth și Ilona, ajunși bătrâni, se susțineau cu dragoste și respect erau, atunci compoziții marcate de oarecare stângăcie... Azi, după două decenii, în sala de spectacole, la Teatrul Arcadia, pe scenuța minusculă, dar extrem de intimă, se afla propriul fiu al cuplului Hajdu–Körner, acum în vârstă de douăzeci de ani, care privea, alături de noi, spectatorii, un cuplu trainic și simpatic, doi artiști care au început să joace teatru de foarte tineri și care, iată, iubindu-l pe Mikszáth s-au gândit să-l omagieze astfel... Dar, iată că azi scenele în care cei doi, nu tocmai tineri, dar nici destul de bătrâni joacă mai aproape de adevăr scenele cuplului trecut de prima tinerețe, fiind ușor stângaci în cele exuberante, juvenile...

Ceea ce n-am spus însă este devotamentul extraordinar cu care cei doi actori joacă, luând și reluând acest spectacol care încet-încet pare propria lor viață... Așa cum l-a văzut și un mare poet – l-am numit pe Kosztolanyi Dezsö – Mikszáth, în viziunea lui Hajdu Géza este un înțelept, dacă nu chiar un filosof care știe totul despre oameni și despre firea lor, despre calitățile, virtuțile și viciile lor. El, cum observă poetul, privindu-și ștrengărește personajele peste umăr, cu pipa mereu în colțul gurii, părea „unchiul întregii lumi.“ Actorul a reținut aceste detalii și a adus în scenă un bonom, un om hâtru, cu o privire mereu ironică asupra celor din jur, ciufut uneori, dar în fond cald și plin de solicitudine, delicat și sensibil. Așa se face că a îndepărtat-o pe Ilona nu pentru că nu o iubea, ci, știind-o fragilă, ca s-o apere de viața nesănătoasă din locuința lor insalubră și sărăcăcioasă. Ilona însă nu l-a trădat, n-a căutat să afle ce s-a petrecut cu Kálmán al ei, ci a așteptat, l-a așteptat răbdătoare, până în ziua când el a cerut-o din nou în căsătorie, ceea ce s-a și întâmplat. Au venit apoi copiii, viața lor a decurs nespectaculos, singurul lucru important fiind grija permanentă și fidelitatea totală a Ilonei față de Kálmán. A fost, a recunoscut-o singur îngerul lui păzitor, unica iubire a vieții sale. Anna Körner a jucat cu o simplitate rafinată rolul acesta de soție-mamă a scriitorului: înțelegătoare, iertătoare, săritoare, gata să-și ajute soțul, atât la treburile casnice cât și la cele gazetărești. Cred că ea însăși a constituit o nesecată sursă de inspirație pentru bonomul scriitor.

Un spectacol fără nimic spectaculos, fără mari găselnițe și invenții regizorale, calm și așezat ca însăși viața îndrăgitului scriitor. Documentația foarte serioasă, folosită de Görgey Gábor, cu secvențe și scene din viață reală amestecate cu unele fanteziste, cu fragmente din articolele mai puțin cunoscute și din scrisorile lui Mikszáth, fac acest spectacol, fără focuri bengale și tremolouri la orchestră, dar, cert, pe gustul unui public ce are de primit, cu bucurie, o bună lecție de literatură maghiară, în numai un ceas și jumătate.

La reprezentația cu nr. 100 au venit, gest foarte frumos, mulți colegi, sărbătorind cum se cuvine această dublă victorie: a fidelității publicului față de un clasic maghiar și a longevității unui act teatral.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa Szigligeti – Căsătorile ciudate ale lui Mikszáth Kálmán **de Görgey Gábor. Regia: Farkas István. Scenografia: Kudelsz József. Muzica: Dancó Iános. În distribuție: Hajdu Geza *(Mikszáth)*, Körner Anna *(Ilona Mauks).***

Roxana CROITORU

TEATRUL MAGHIAR DE STAT, CLUJ

Poveste muzicală

Într-o duminică dimineața m-am dus la Teatrul Maghiar să văd matineul, cu spectacolul *Tortul albastru fermecat* de Muszty Bea și Dobaz András. Având invitație, n-am citit cu atenție titlul și subtitlul de pe afișele din oraș: *Poveste muzicală (nu numai) pentru copii.* Așa că nu mică mi-a fost mirarea când, la intrare, pe lângă copii însoțiți de părinți sau bunici, am întâlnit o mare de tineri liceeni, în ultimele clase și mai ales studenți. Sala Mare de peste 900 de locuri a devenit neîncăpătoare.

Spectacolul a avut premiera în toamnă și sunt spectatori – am aflat-o în pauză – care au revăzut spectacolul de două, trei ori. Fidelitatea spectatorilor depinde de repertoriu și de felul cum te adresezi celui căruia îi e destinat. În general, în teatrele „mari“, spectacolelor pentru copii nu li se acordă, din păcate, mare importanță, nici în acoperirea distribuției, nici în prezentarea spațiului scenic și a costumelor.

Regizorul Keresztes Attila a ales o poveste al cărei conținut și desfășurare urmează regulile clasice. Pe scurt: regatul Patologia e în mare pericol și Regele-tată e la capătul răbdării și al disperării. Cauza: prințesa Supertonia nu vrea să se mărite și izbucnește în crize de isterie la vederea numeroșilor pretendenți. Doctorul curții, savantul Plagium, nu mai are nici o soluție. Doctorul Placebo le dezvăluie secretul: medicamentul este tortul albastru cu multă frișcă, care se află în Pădurea Albastră. Numai cel ce va aduce Prințesei tortul o va vindeca de isterie

În prim-plan: BOGDÁN Zsolt.

și va putea să se căsătorească cu ea. Drumul însă e foarte periculos și plin de peripeții: trebuie să străbați pământul gras de ciocolată și să scapi de supraponderalii care vor să te țină prizonier; să salvezi dragonul cel cu șapte urechi, Draculina, de miniorchestra „genialilor superficiali“: Mama, Tata și Fiul. Apoi urmează să fie eliberat Marele Ursuz de tirania dictatorului Sandokan, cel cu un singur ochi. Și toate aceste încercări sunt împiedicate de cuplul pretendenților: mercantilul Boier Afect și Boierul Efect. Prințul Belcanto, cel care o iubește sincer pe Prințesă, reușește să învingă pericolele, însoțit de poetul Vibrato și poștașul Eureca. Personajul misterios, Omul cu glugă (se dovedește în final a fi Doctor Placebo), descurcă situațiile-limită în care Prințul e mereu pus de cei doi intriganți Afect și Efect. Tortul e adus și înmânat Prințesei, care, bucuroasă, consimte să se mărite cu alesul ei, Prințul Belcanto, în euforia generală a curții regatului Patologia.

Regizorul Keresztes Attila reușește mai mult decât un spectacol agreabil destinat copiilor. El a mizat și pe acea reîntoarcere la copilărie a omului matur, atunci când actul teatral e un act de cultură, realmente interesant și înfățișat ca atare. Spectacolul lui poate fi citit pe mai multe niveluri Se joacă pe trei planuri: sus, un balcon semicircular acoperit de o perdea, în fața căreia șade nemișcat un arlechin; jos, sub balcon, o miniestradă rotativă și avanscena. La începerea spectacolului, perdeaua se dă la o parte și în luminițele feerice, pe tron, apare Regele, care-și cântă nemulțumirea. Apoi, pe rotativă, cântă doctorii (Doctorul Placebo – solo jazz). Scenele se succed și, tot așa, într-o risipă de imaginație, stilurile de interpretare în consens cu tipul personajelor: muzică *country* și demonstrație de aerobic, la care sunt supuși supraponderalii de poștașul Eureca (în final grașii ies din scenă în ritmul elefanților din *Cartea Junglei*). „Genialii superficiali“ trec de la un stil de muzică la altul, pentru a încheia cu un rap, interpretat excepțional de Fodor Edina *(Fiul).* Scena următoare, din țara lui Șandokhan, face trecerea de la *musicalul* spumos la interpretarea în cheie grotescă. Supușii poartă pancarte cu portretul tiranului, portret care e proiectat supradimensionat pe ecran. Trimiterea la Kim Ir Sen e evidentă.

Copiii sunt fascinați de farmecul poveștii. Efectele, decorul spectaculos (Bartha József) și reușitele costume (Bianca Imelda Jeremias), muzica antrenantă (conducerea muzicală Incze G. Katalin) incită imaginația. Ei se bucură și aplaudă când binele învinge, judecă și sancționează răul. Tinerii și adulții recunosc citatele culturale, trecerea dintr-un registru în altul și, în primul rând, regalul întâlnirii cu o distribuție de forță: Bogdán Zsolt în *Rege, Marele Grăsan* și *Șandokhan* – trei compoziții impecabile, de fin umor –, Fodor Edina într-un travesti reușit, Vindis Andrea și Biró Jószef, cuplul Hatházi András și Galló Ernö intriganții veșnic depășiți de Prințul îndrăgostit, spre satisfacția copiilor. *Doctorii*: Sinkó Ferenc și Molnár Levente (acesta din urmă și *General și Polițist)* – o pată de culoare, stârnesc râsul prin înfățișarea lor sinistră de medici medievali în negru ca niște corbi. Varga Csilla–*Brunhilda* și *Draculina dragonul speriat,* Dimény Áron–*Marele Ursuz*, Kézdy Imola–*poștașul Eureca, Prințesa*–Albert Csilla și *Prințul Belcanto*–Laczkó Vass Róbert, *Vibrato*–Fagarasi Alpár, toți într-o bucurie a jocului cântă și dansează. Alături de ei studenții: Dávid Attila Péter, Szekrenyes Lászlo, Nagy Attila, Fehérvári Péter, Albu István, Benedek Botond, Farkas Lóránd, Gábos Albin și nu în ultimul rând copilul Manyoki Bence *(Omul cu glugă),* interpret și în alte spectacole ale teatrului.

Un spectacol încântător, bine făcut, care ar onora afișul oricărui teatru cu pretenții.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj-Napoca. Data premierei: 19 septembrie 2004

Subiectul spectacolului: Amorul

Pus în scenă de Mona Chirilă, spectacolul *Piațeta* de Carlo Goldoni e decupat în stilul iconoclast și inconfundabil al regizoarei.

Textul e ușor redus și recompus cu inserții din *Commedia dell'Arte* (traduse de Visky Andras), fără a trăda însă spiritul piesei. Pentru că, nu-i așa, comedia goldoniană s-a născut din *Commedia dell'Arte,* iar Goldoni e la fel de maestru în arta improvizației ca și în dezvoltarea caracterelor.

Copertele, rama spectacolului, în imaginea de început (prologul), ca și în cea finală (epilogul) sunt emblematice, prin forță și frumusețe, pentru stilul regizoarei. Te cucerește de la ridicarea cortinei, îți trezește interesul și te poartă încetișor într-un alt timp, dilatat. O piațetă pustie, pe înserat, mărginită pe trei laturi de porțile caselor construite din șiraguri de mărgele de lemn. E luminată intens de o lună bolnavă. Un tânăr traversează piațeta. Ajuns în centru *e lovit* de lumina lunii. Într-un elocvent joc de pantomimă, în care se repetă un singur cuvânt: *luna,* el își dezvăluie erotismul, după care alunecă în somn. Iată, deci, subiectul piesei: *Amorul.* Rând pe rând, personajelor, femei și bărbați, hipnotizați de lună, li se trezesc pornirile erotice. Râsul tâmp, uimit al tinerelor de ceea ce li se întâmplă, ca și stupoarea, curiozitatea iscoditoare și indignarea mai vârstnicilor la ceea ce văd, li se întipărește pe chip: Amorul, pe care unii îl descoperă și după care tânjesc și la care alții nu vor să renunțe, la Veneția, în timpul Carnavalului. Trei doamne cu fiicele și fiul lor, un mic comerciant și o tânără își trec timpul cu un joc de noroc, *loto de la venturina*, în piațetă. Din dialogul simplu, superficial și din naturalețea jocului se creionează personajele ușor caricaturale. Cât de mică și de

Scenă din spectacol

simplă ar fi comunitatea, fiecare încearcă să-și impună supremația: tânăra temperamentală și cochetă, fata nubilă cu pretendentul ei imberb, tânăra cu aere de superioritate, văduva egoistă și caraghioasă cu pretențiile ei de a fi tratată de jună etc. Dialogul tensionat se întrerupe la venirea căruței cu comedianți. Pe scena improvizată evoluează măștile *Commediei dell'Arte,* incluzând și câte unul dintre protagoniști (excelentă *Gnese* – M. Kántor Melinda la teatrul de marionete). Intră în joc și un necunoscut: Cavalerul, cel care din umbră va conduce jocul spre deznodământul fericit al piesei. Cavalerul, generos, onorează serbarea Carnavalului invitând pe toți locuitorii piațetei la festivalul organizat în cinstea tinerilor însurăței, Lucietta și Anzoletto, după momentele de înfruntări ilare între mama miresei și viitorul ginere. Se vor logodi și mai tinerii Gnese și Zorzetto. Cavalerul înfrânge îndărătnicia tutorelui, unchiul Fabrizio și o ia în căsătorie pe frumoasa încrezută Gasparina. Spiritele se încing din nou între cele două bătrâne-mame, după ospăț, donna Catte și donna Pasqua, și antrenează într-o adevărată busculadă pe toți locuitorii piațetei. Pe tăcute, măștile-comedianți, transformă căruța-scenă într-o corabie. Gnese observă corabia. Ca la un semn, disputa ia sfârșit și participanții încremenesc uimiți: Cavalerul cu frumoasa Gasparina, într-o splendidă rochie roșie (semn al Amorului împlinit) urcă pe puntea corăbiei și dispar în lumina crepusculară și nori de fum.

Comedie ușoară și vioaie, spectacolul încântă prin frumusețea vizuală, prin alternanța dintre combinațiile fanteziei *(Commedia dell'Arte)* și lumea reală călăuzită de bun-simț și reacții prompte. Râsul vesel, lipsit de ironie, este stârnit, moment cu moment, de contrastul dintre ceea ce sunt și ceea ce pretind a fi personajele, din succesiunea momentelor alerte, ale întâmplărilor cotidiene, cu cele poetice, ale *Commediei dell'Arte.* Așa cum am mai semnalat și în alte dăți, atunci când distribuția e împlinită, echipa interpreților funcționează cu vervă și precizie impecabilă, fără a umbri însă performanțele individuale. Dintre care remarcăm: personajul misterios, care conduce cu abilitate firul acțiunii, construit cu aplomb de Bogdán Zsolt; travestiul savuros, o reușită compoziție (cu unele momente prea șarjate) a lui Bács Miklos; temperamentul scenic sigur al lui Láczo Iulia; deosebita mobilitate expresivă în joc a Melindei M. Kántor; reușit Salát Lehel în nehotărârile de june un pic trecut; ingenua de caracter egal și cu talent interpretată de Kezdi Imola; travestiul hazliu al lui Dimeny Áron; agilitatea lui Molnár Levente; fanfaronul - Orbán Attila. Nu-i uităm nici pe interpreții-măști: Laczkó Vass Róbert, Sinkó Ferenc, Buzási András, Galló Ernö, Fogarasi Alpár și Vindis Andrea.

Eleganța, plasticitatea, ritmul spectacolului se datorează cvuartetului (care nu e la prima întâlnire): Mona Chirilă regizor; T.Th. Ciupe decor, cu un spațiu scenic clar și aerisit construit, elemente de decor minime și foarte sugestive (multifuncționalitatea căruței); costume și concepția măștilor Carmencita Brojboiu, pitorești, în tonuri variate cu pete de culoare și materiale fluide, plăcute ochiului; muzica aleasă cu mare știință de Corina Sârbu, unul dintre atuurile spectacolelor Monei Chirilă. Și ca să nu încheiem fără a găsi „pete în soare", sau, mai bine zis, în „lună": repetitivitatea pantomimei din prolog, cu muzica prea intensă, la un moment dat dă senzația de prea mult, de redundant. Dar atât.

Goldoni spunea: „Întrucât comedia a fost întotdeauna înclinația mea, comedia bună trebuie să fie scopul meu".

Am asistat, așadar, la Teatrul Maghiar din Cluj, la premiera din 28 ianuarie 2005, la o comedie bună.

Mona CHIRILĂ:

„Ar trebui să ne ocupăm de un personaj emblematic"

Eugenia Șarvari: *În prima jumătate a lunii februarie, Naționalul clujean a fost prezent, prin doi reprezentanți ai săi: regizoarea Mona Chirilă și actorul Dragoș Pop, la* Arizona State University*, în America, cu spectacolul* Travestiuri *după Tom Stoppard. Ne dați amănunte despre acest început de colaborare și proiectele viitoare?*

Mona Chirilă: Am ajuns în America în urma unui proiect inițiat de doamna Ileana Orlich, care este șefa departamentului de literatură comparată și limba română din cadrul Arizona State University. Dânsa a tradus piesa *Travestiuri* de Tom Stoppard în limba română, care e o traducere foarte, foarte bună. De altfel, opera de traducătoare a doamnei profesor Ileana Orlich este cu totul meritorie (printre titluri: *Mara* de I.Slavici, *Haia Sanis* de M.Sadoveanu, *Fecioarele despletite* de Hortensia Papadat-Bengescu, *Ciuleandra* de L.Rebreanu etc.), contribuind astfel la cunoașterea marilor creații ale culturii românești în S.U.A. și, în general, în spațiul de limbă engleză. *Travestiuri* de cunoscutul dramaturg englez Tom Stoppard a fost conceput ca spectacol-pilot, deocamdată un *one-man show*. Piesa am citit-o mai întâi în limba engleză, mi-a dat-o chiar doamna profesor Ileana Orlich într-una din verile în care a fost în România în cursul proiectului româno-american cu Universitatea „Babeș-Bolyai" și, în cele din urmă, am ajuns să o facem. Noi am început colaborarea cu American State University cu *Memo*, spectacol cu care am fost, în decembrie 2002, în Statele Unite. Americanii văzuseră spectacolul la Cluj, le-a plăcut foarte mult și atunci ne-am împrietenit cu doamna Orlich. Am intrat în program cu ei prin niște *work-shop*-uri de teatru, ultima oară, vara trecută, realizînd trei spectacole. Un spectacol s-a jucat la Studioul „Euphorion" – *Jazz drama*, Teatrul Național punând la dispoziție sala. Era un spectacol făcut de mine la Sibiu. Celelalte două spectacole le-am ținut, unul la Casa Tranzit, și celălalt la Studioul „Radu Stanca" de la Facultate. Au fost lucruri interesante, foarte bine apreciate de cursanții americani.

E.Ș.: *Cîți cursanți au fost?*

M.C.: Cred că cincisprezece. Să nu uităm că programul, în momentul cînd a început, în jurul anului 2000, avea un număr foarte mic de cursanți, care, treptat, au devenit tot mai numeroși. Acum, șaizeci de tineri învață limba română. Arizona State University are o serie întreagă de programe cu Spania, Italia, Franța, foarte interesante, cu locații pitorești și cursuri pasionante. În acest context, să vii cu atîția cursanți în România după patru ani, e o victorie remarcabilă. Din oferta foarte tentantă – Franța, Italia, Spania – ei au ales România, o țară despre care nu știau la început mare lucru. Știu cazuri în care, studenți veniți în România în programul „Summer University“, au cerut apoi bursă *Full bright* în România. Sunt americani care învață limba română, sunt americani îndrăgostiți de România. E o mare realizare să-i faci pe americani să fie interesați nu de Europa Occidentală, ci, iată, de România. A existat un proiect cu *Lecția* de Eugen Ionescu, care a eșuat și, în vara următoare, am hotărât să facem *Travestiurile*. A rezultat acest *one-man show*, făcut cu Dragoș Pop. În realizarea lui, am plecat de la ideea că actorul este predestinat travestiurilor, fiecare capătă identități diferite. Piesa are patru personaje importante: Tristan Tzara, James Joyce, Lenin, care se întîlnesc la Zürich în timpul primului război mondial, în biblioteca unui oarecare domn Carr, un fel de mecena. El găzduiește această întîlnire fictivă. Știm că Tristan Tzara s-a întîlnit cu Joyce, știm că Lenin juca șah. Conform datelor istorice, întîlnirea dintre ei este posibilă. Partea de ficțiune din piesa lui Stoppard sunt dialogurile foarte aprinse între Tristan Tzara și Joyce. Să nu uităm că sunt, într-un fel, pionii principali a trei revoluții. Trei novatori care au revoluționat istoria romanului, a poeziei și a politicii. Ei vin însoțiți de două personaje feminine și mai există un servitor al acestui domn Carr care, cumva, este un personaj fantomatic. Dragoș Pop *se travestește* în cei trei. E actorul care, la vremea lui, l-a jucat pe Lenin, e actorul care l-a jucat cîndva pe Tristan Tzara, e actorul care l-a jucat o dată pe Joyce. Și el, actorul, își imaginează această întîlnire la Zürich, dialogurile și polemicile pe care ar fi putut să le aibă în momentul întîlnirii lor. Istorie perfect fictivă ce stă sub tutela teatrului, a convenției teatrale, care poate să nască, să producă istoriile în acest fel. Care pot avea carnea lor, realitatea lor. Să nu uităm, convenția și ficțiunea teatrală este una cu carne, cu vorbe și cu sânge. Cu întruchipări reale. Cu un soi de prezent care poate face reală chiar o ficțiune.

E.Ș.: *Ați jucat în limba română? Câte spectacole?*

M.C.: Am avut două reprezentații în limba română cu acest spectacol în două zile diferite, la un public de aproximativ 100 de spectatori alcătuit din universitari și studenți. În caietele-program exista traducerea adaptării mele, în engleză. S-a putut urmări textul și în limba engleză, dar mulți dintre ei erau interesați de varianta spectacolului în limba română. Am mai introdus mici texte, momente de proiecție – materialele fotografice ne-au fost puse la dispoziție de domnul Nicolae Țone, de la Muzeul Literaturii Române – prin care publicul, să facă legătura între imaginea lui Tristan Tzara și faptul că el a fost inițiatorul principal al avangardei poetice, că el a avut legături cu mari nume ale istoriei literare. Într-o imagine, el este alături de Picasso, pe care-l cunoaște toată lumea, în alta, alături de André Breton. Ilustrația muzicală am făcut-o împreună cu Dragoș Pop. De altfel, el a fost alături în toate etapele construirii spectacolului. A existat un permanent dialog regizor–actor. Am construit totul împreună. Vreau să subliniez faptul că Ileana Orlich este personajul principal al proiectului. Să nu uităm că e un proiect finanțat de americani: caietul-program, călătoria, totul a fost finanțat de americani. Un proiect american făcut în colaborare cu Teatrul Național din Cluj, care a pus la dispoziție un actor, un regizor, studioul de sunet, un luminist (Jenel Moldovan). Iată, e un fapt, doamna Orlich a mișcat niște fonduri ca noi să fim cunoscuți acolo. Plecată în America în urmă cu 20–30 de ani, Ileana Orlich este o persoană care se ocupă, în mod programat, de prezența României acolo.

E.Ş.: *Proiecte de viitor?*

M.C.: Vrem să ducem mai departe povestea asta cu *Travestiurile*. Ar fi foarte important dacă noi am reuşi să facem spectacolul cu *Travestiuri,* să-l avem invitat pe Tom Stoppard, el să afle de Teatrul Naţional din Cluj. S-ar putea să finalizăm şi proiectul pe care l-am început şi nu l-am teminat cu *Lecţia*. Sunt foarte interesaţi de Eugen Ionescu, pentru că există un curs special Ionescu pe care-l face Ileana Orlich. Pentru această vară, prin programul „Summer University“ (program care aparţine Universităţii „Babeş-Bolyai“ prin doamna Delia Marga şi Arizona State University, prin doamna Ileana Orlich) mi s-a cerut să pregătesc nişte spectacole speciale. Un spectacol va fi cu *Travestiuri.* Apoi, o dramatizare făcută de unul dintre studenţii mei, Victor Olăhuţ; mai vreau să fac două spectacole de teatru codificat: un spectacol *Commedia dell'Arte* şi un spectacol de teatru Nô făcut de un alt student al meu. Aş mai vrea să facem un spectacol de jaz şi unul de versuri, cu Haricleea Bădescu de la Sibiu, cu care am lucrat şi la *Jazz drama*. Mai am în plan un spectacol de păpuşi pentru ei, pentru că sunt foarte interesaţi de asta. Păpuşa *vajang,* care e folosită în România, nu se prea foloseşte în altă parte. Noi suntem într-un soi de antichitate a păpuşii, şi la orice festival ne-am duce, în momentul când apărem cu păpuşa *vajang,* este ceva absolut incredibil. Să nu uităm că piaţa e plină de păpuşile *Muppets,* care au alte tipuri de tehnici. Aş vrea să le prezint şi un *Vasilache şi Mărioara*, care e foarte românesc. Tema se regăseşte şi în alte scenarii din alte ţări europene, dar la noi este diferită, pentru că există un moment în care Vasilache bate moartea. Acest lucru nu se găseşte la alte popoare. Eroul care bate moartea funcţionează după o schemă, scenariul este original românesc. *Ivan Turbincă* al lui Creangă este inspirat din *Vasilache şi Mărioara*, din relaţia eroului cu moartea. Tot aşa, şi în *Tinereţe fără bătrîneţe.* S-ar putea ca şi textele de avangardă să fie aici motiv de plecare pentru alt tip de spectacol. Tot ceea ce ar însemna literatură, personaje importante de origine română care au făcut istorie, care sunt cunoscute. Să ne reamintim. Tristan Tzara, Eugen Ionescu erau scriitori francezi de origine română. E important de ştiut. Noi începem să săpăm la acest proiect de cunoaştere, încercăm să ne facem cunoscuţi prin personalităţi care deja sînt cunoscute, despre care nu se ştie că sunt români, că au plecat de aici. Ei şi-au făcut studiile în România. Fondatorul Dadaismului, Tristan Tzara a debutat, foarte tânăr, în România şi a activat în avangarda europeană, în Elveţia. Deci, formarea lui ca intelectual e una românească, e una de spaţiu românesc, ca în cazul lui Brâncuşi sau Ionescu. Şi ceilalţi. Mă refer la Mircea Eliade, Emil Cioran. S-au afirmat în cultura română. Asta înseamnă foarte mult şi pentru ceea ce au devenit. Poate intruziunea asta a culturii româneşti într-o limbă şi cultură străină să fi creat astfel de figuri. De ce nu? Să fie important faptul că ei au fost formaţi de cultura română şi nu de cea franceză. Poate că dacă erau formaţi de cultura franceză n-ar fi ajuns la aceeaşi poziţie. Cred că aici trebuie să ne punem întrebări şi să ne dăm răspunsuri.

E.Ş.: *Tom Stoppard ştia că Tristan Tzara era român?*

M.C. : Da, ştia. După textul pe care-l are. E de limbă franceză cu un accent balcanic. Nu era celebrul conte ungur, care umple romanele occidentale. Este artistul român. Ar trebui să ne ocupăm şi noi de un personaj cu semnificaţie culturală, de un personaj emblematic, pe care să-l propulsăm. Nu numai *Dracula.* De ce să nu ne ocupăm de noi?

Eugenia ŞARVARI

Adrian MIHALACHE

Testicule explozive

Titlul original al piesei Lisei Beth Kovetz, pusă în scenă la teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești de Lucian Sabados, este mai provocator decât cel adoptat de autorul versiunii românești, dramaturgul Horia Gârbea: *„Ouăle" lui David* a devenit *Cum a explodat David.* Politicienii nu se sfiesc să facă jocuri de cuvinte cu „ouăle" lor, oamenii de teatru sunt, însă, mai pudici. Se pare că exhibiționismul celor dintâi îl întrece pe cel al profesioniștilor exhibării.

Autoarea își definește piesa ca violentă, ciudată și amuzantă. A scris-o, pornind de la o experiență personală de „traducere" în amor. A dorit să se răzbune la nivel simbolic, transpunându-și, în creație, lezarea. Eroul absent al piesei este suprasexualul David. Jane, partenera lui oficială, răspândește, în rândul amantelor

Cristina MOLDOVEANU, Raluca ZAMFIRESCU și Roxana IVANCIU.

lui, zvonul că acesta ar fi decedat spectaculos, prin explozia părților virile. Se presupune că boala ar avea transmitere sexuală, deci Jane își rezervă voluptatea de a face pe îngerul morții, informându-și rivalele ce le așteaptă. Obsesia Sidei face demersul plauzibil. Conversațiile cu potențialele victime sunt inteligente și interesante. Prin ele, ni se dezvăluie două personaje pitorești: Miss Martha, o bătrână doamnă bogată, consumatoare de sedative, care refuză să-și asume orice suferință, și Angela, o frumusețe sudică, gen Scarlett O'Hara, temătoare de degradarea fizică. Jane redefinește, în fiecare conversație, datele problemei, propunând mereu câte o nouă perspectivă și arătând alte fațete ale personalității lui David. Finalul arată că totul a fost doar o răzbunare simbolică, David fiind sănătos și apt de noi isprăvi.

Lisa Beth Kovetz a gândit piesa pentru o singură actriță, care să le interpreteze pe toate cele trei femei. Lucian Sabados a preferat să folosească trei actrițe diferite. Nu este prima dată când recurge la acest procedeu: a mai făcut-o, când a pus în scenă *Chinezii* lui Michael Frayn. Dacă, atunci, a diluat piesa, de data aceasta i-a dat o dimensiune în plus. Într-adevăr, se simte, din spectacol, că soluția unei singure interprete era gratuită. Ea oferea un prilej de virtuozitate, dar nu îmbogățea semnificativ piesa. Bănuim că era mai curând un expedient decât un experiment. În versiunea lui Lucian Sabados, piesa câștigă în diversitate realistă și în dramatism. Regizorul a pus excelent în valoare virtuțile scriiturii, mai ales modul în care se repetă unele fragmente de text, în contexte și cu accente diferite. Raluca Zamfirescu este admirabilă în rolul bătrânei Martha. Rând pe rând, dramatică, ironică, inteligentă, ea construiește nu un personaj, ci mai multe personalități contrastante, pe care le sudează într-un tot unitar. Roxana Ivanciu face din Angela un personaj viu, colorat, temperamental. Se simte, în jocul ei, profesionalismul și rigoarea care caracterizează teatrul ploieștean. Din păcate, Cristina Moldoveanu, în rolul lui Jane impresionează doar prin trupul bine clădit, nu și prin interpretare, aflată la limita amatorismului. Nu ne dăm prea bine seama dacă ceea ce-i lipsește este talentul sau experiența. Ca întotdeauna în spectacolele lui Lucian Sabados, muzica este foarte bine aleasă, cu rol dramatic bine precizat. Decorul Vioricăi Petrovici este, însă, de-a dreptul urât, mai ales din punct de vedere al culorilor. Din fericire, costumele compensează printr-un *design* adecvat, spectaculos chiar.

Lucian Sabados, ca director de teatru, știe să facă, din aproape orice premieră, un eveniment. Astfel, am avut surpriza să le întîlnim pe Lisa Beth Kovetz, autoarea, și pe Margot Avery, interpreta piesei, în versiunea americană. Conversația cu cele două femei inteligente și talentate a fost animată și interesantă. Margot Avery a povestit cum a gândit ea rolurile multiple și a recunoscut că spectacolul câștigă prin utilizarea mai multor interprete. Lisa Beth Kovetz a povestit despre expertiza ei în privința construcției de situri *web*, în care vede, pe bună dreptate, o alternativă, și nu o adăugire, la demersul teatral. Teatrul este singura artă care refuză virtualizarea, deoarece este în mod esențial legat de comunicarea directă și, implicit, de corporalitatea actorului.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – Cum a explodat David **de Lisa Beth Kovetz. Regia, versiunea scenică și ilustrația muzicală: Lucian Sabados. Scenografia: Viorica Petrovici. Distribuția: Roxana Ivanciu *(Angela)*, Raluca Zamfirescu *(Miss Martha)*, Cristina Moldoveanu *(Jane)*.**

TEATRUL „ANDREI MUREŞANU" SF. GHEORGHE

Ion CAZABAN

Sfârşit de partidă

Pentru că n-am reuşit, până acum, să citesc romanul lui Suskind *Porumbelul,* pe care afişul ni-l anunţă ca sursă de inspiraţie a regizorului-coregraf András Loránt, voi scrie numai despre spectacolul său. Fără comparaţii, fără paralele. Un indiciu ar fi, totuşi, câteva rânduri din programul-dischetă, semnate de scenograful Horaţiu Mihaiu despre apariţia unui porumbel cu o privire oribilă. Oribil pentru cel privit care vede în privirea rece, inexpresivă a porumbelului: o separare decisivă, o dezaprobare ireversibilă. Nu mai este porumbelul paşnic, apropiat, care ciuguleşte din palmă, nici mesagerul sfânt care vesteşte venirea pe lume a Mântuitorului păcatelor noastre. Este un porumbel care nu iartă, cu ochi de vultur. Cel privit înţelege şi tocmai de asta amână înţelesul: „Ce vrea să-mi spună porumbelul?". Să corelăm rândurile lui Horaţiu Mihaiu cu altele, ale francezului Georges Perec, găsite şi ele în program, pentru a face încă un pas: este dezaprobarea existenţei abrutizante, inerte, fără fapte, nici dorinţe, nici idealuri. Fără speranţă.

N-am citit în prealabil romanul, dar ambele texte se dovedesc judicios alese, dacă, din primul moment al spectacolului, se desprinde o stare de neputinţă şi decrepitudine tragică. În spaţiul sordid, mizer, cu pereţii şi stâlpii igrasioşi de beton, atrage imediat atenţia o singură uşă roşie, prin stridenţa fierbinte a culorii. Pe jos, pe plăcile de gresie murdară, zac abandonate, în diferite poziţii, trupuri de femei şi bărbaţi... De la început, ni se transmite o stare generală, copleşitoare, ce va continua şi atunci când trupurile se vor anima – parcă la semnalul unui strigăt perceptibil în muzica de fond. Este o stare tot mai clar conturată de încercările şi eforturile tuturor de a se ridica de la sol. Gesturile femeilor, somnolente, se încarcă progresiv de nelinişte, converg într-o agitaţie crescândă, conturată lasciv. Trupurile lor tind să se descopere, mişcările sunt încordate, exacerbate de instinct, figurile au concentrarea amară a neîmplinirii. Acum şi în restul spectacolului. Chiar şi pentru un scop obişnuit cum este căutarea pantofilor. Aceasta se schimbă în metaforă sau hiperbolă vizuală, poate a dezorientării ori a nevoii de evadare din cotidianul anost: pantofii sunt plimbaţi cu exasperare pe suprafaţa plată, neclintită a pereţilor... Spre deosebire, bărbaţii se îmbracă (în negru, uniform) cu mişcări mecanice, cu o expresie indiferentă. O pendulă ticăie puternic, metalic, sacadat, trecerea implacabilă a timpului.

Majoritatea acţiunilor, de ordin vizual, sunt extrase din cotidian, dar îşi extind semnificaţia prin repetare şi stilizare. O ţigară aprinsă este în mâna unuia sau altuia; W.C.-urile, amplasate în câteva puncte cardinale, sunt vizitate de câteva ori. Poate în replică la teatrul fecalier al austriacului Schwab, din recipientul W.C.-ului izbucnesc, într-o miraculoasă înălţare, fulgi albi, de porumbel. Care, mai curând, sperie, decât minunează. Îmbrăcatul, bărbieritul, băutul cafelei, citirea gazetei – micile ocupații de program matinal sunt prelucrate vizual și ritmic, reluate cu minime diferențe, pentru a sublinia cadrul limitat, imuabil, de conviețuire. I se supun cinci femei și patru bărbați – dezechilibrul numeric are și el un rost în demonstrație. Recuzita manevrată: hainele, pantofii, hârtia igienică, țigara, vechiul lighean albastru, ceașca de cafea. Bărbații execută programul știut cu indiferență și plictis. Uniformizarea motivează lehamitea permanentă. András Loránt procedează printr-o monocordă codificare a gesturilor individuale, mișcărilor de ansamblu, acțiunilor tuturor și ale fiecăruia. Greu de cuprins dintr-o privire, dar sesizabile prin tonalitatea unificatoare, persistentă.

Indiferenței bărbaților îi corespunde, invers proporțional, exasperarea manifestă a femeilor. Ruptura afectivă este prea evidentă. Orice tentativă de apropiere, de contact fizic eșuează. Pe de o parte: bărbații triști, frigizi, împietriți într-o surdă insatisfacție, într-o senzație de disconfort. În cealaltă parte: suferința femeilor neglijate, respinse, trecând de la gesturi de intensă tandrețe la reacții brutale, tăioase. Vor resimți inutilitatea trupului, își vor privi mâna ca pe o creangă uscată.

Montate într-o coregrafie care le stilizează, acțiunile cotidianului capătă un sens simptomatic sau simbolic, într-o tensiune accentuată ce-i va atinge pe bărbați. Unul se va spânzura cu un văl alb de mireasă; altul alege plecarea, dar e incapabil până la urmă; doi se urcă pe draperii, într-o pornire nebună. Ei refuză îmbrățișarea femeilor, preferând o floare albă. Sunt simptomele unei stări insuportabile pentru toți, după ce sentimentul și dorința au murit. Escalada femeilor pe verticala pereților pare vizualizarea unei cunoscute zicale! De undeva, din chinul acestor ființe, pentru ele, se aude o voce: „Tatăl nostru... de ce mă pedepsești?" Titlul spectacolului, *Acea zi de vineri August 1982*, putea fi una dintre zilele anunțate pentru Apocalips. Dansul erotic, împreunarea dezlănțuită a trupurilor pe scândura unui coșciug, ne duc cu gândul la aceasta, la plăcerea smulsă sălbatic ultimelor ceasuri. Muzica veselă se frânge sub un zgomot straniu, inexplicabil, cum fusese odinioară la alt „sfârșit de partidă", în *Livada de vișini*! Imaginile de final nu-s mai puțin tragice decât până atunci. Fuga bărbaților pe ușa roșie va fi urmărită de grupul femeilor, gâfâind sonor, între excitație și spaimă, apoi totul se cufundă în întuneric...

Ca și în alte montări, András Loránt utilizează expresivitatea fizionomiilor, diversitatea tipologică într-o unitate de sens – mai lesne obținute prin posibilitățile actoricești. Cunoscuți din spectacole de atmosferă și manieră total diferite, interpreții au meritul adaptării la modalitatea teatrului-dans. Meritul lor este important, cu toții aducând o expresivitate specială și o tensiune lăuntrică, foarte necesare unui scenariu în care acțiunile-imagini sunt ușor decodabile, se cumulează ilustrativ și se prelungesc apoi, motivat, desigur, de intenția sublinierii unei stări colective, continuu închise, dar mai puțin favorabile pentru păstrarea emoției publicului.

Teatrul „Andrei Mureșanu", Sfântu Gheorghe – Acea zi de vineri August 1982, **după romanul *Porumbelul* de Patrick Suskind. Un spectacol de András Loránt. Concepția muzicală: András Loránt. Costume: Ambrus Amaryll. Decor: Horațiu Mihaiu. Cu: Inna Andriucă, Mirela Bucur Pal, Romulus Chiciuc, David Kozma, Fatma Mohamed, Cornelia Paraschiv, Daniel Rizea, Nadia Sămărghițan, Florin Vidamski. Premiera: 20 februarie 2005.**

Între prezentul indicativ și imperfect

Asemeni hanului ori cafenelei din alte piese (inclusiv *Ocean Cafe*, montată tot de Afrim), *Buticul lui David* este cutia de rezonanță a existenței unei mici comunități – aici, un orășel transilvan. Prietenul Romică începe povestea buticului și a personajelor care-l vor anima: „Domnul David ține un butic. El ține de toate în el". Publicul și-a dorit totdeauna povești, chiar dacă i se par cunoscute. Mai important este cum sunt spuse, farmecul povestitorului. Iar tinerii actori – apreciați și alteori, în regia lui Afrim – au vervă comunicativă, exact ceea ce trebuie. Personajele, cu biografiile și ocupațiile lor descind, parcă, din literatura picarescă, integrându-se fără efort în prezentul tranziției, al corupției și criminalității, dar și al cârnaților promoționali, aruncați din elicopter de firma „McDonald's". Totuși, după opinia lui David – al cărui butic va fi, până la urmă, demolat – „viața e altundeva". Nu numai pentru că a lor, provincială, nu-i de trăit, dar pentru că, pe scenă, povestea contează. Biografiile lor, expuse rapid, concentrate în fraze puține, sunt mai degrabă fundal pentru prezență și pentru reacțiile lor scenice. Frații Pop, al căror libido nepotolit le-a dus faima, sunt totodată, amândoi, soții înșelați ai aceleiași neveste, niște senzuali agresivi ce-și pierd respirația – comic, desigur – la vederea femeii dorite. Aceasta nu-i decât curva Cirasela, cea care-i va liniști,

Foto: Lászlo Wegroszta

generoasă, luându-i în căsătorie. Mai apare, în legătură cu ei, băiatul ce vrea zilnic o brichetă – fapt psihanalizabil la un copil adulterin și abandonat (mama, în străinătate). Buticul îi apropie pe toți și tot el va fi cadrul iubirii inevitabile, declanșate spontan, dintre David și frumoasa irakiană Kașka, ajunsă tocmai acolo, spre satisfacția publicului. Întrebările „cum“ și „de ce“ nu-și au rostul. Într-o poveste, totul e posibil – la fel, transformarea nocturnă a buticului într-un „bar bizar“ și a personajelor în vampiri îngrozitori. Probabil ar fi mai șocant, pentru public, să nu se întâmple așa! Nu știu dacă putem numi „happy“ finalul: în orice caz, oferă căsătoria mult râvnită de frații Pop cu Cirasela, dar și o scăpare, într-o direcție necunoscută, pentru Kașka (teroristă urmărită?) și David, rămas fără butic. Ceea ce nu vom reuși să relatăm, însă, este cât de amuzant s-au arătat aceste personaje, relațiile și întâmplările lor, pe scenă. Didascaliile scenariului sunt auzite la difuzor, ca parte indestructibilă a poveștii. La comicul ei, venind subteran din combinația anecdotică ironic ticluită, se adaugă multe altele: suspansuri hazlii, replici așteptate și reluate la țanc, spre mulțumirea noastră, înfățișări și confruntări bufone (de la megasânii siliconați ai Ciraselei, la bătaia amicală cu prăjituri). Există și un comic de limbaj, datorat „globalizării“ anglofone („mă'ta mi-a trimis un e-mail“ ș.a.), dar și din „vorbă directă“, indiferentă la tabuuri pudibonde (David, frații Pop) sau alimentat de provincialismul desuet al cuvintelor („Nu-mi dai două țigarele?“), de onomastica unora (Apolonia Magherișan sau Clementin Lătărețu), care susțin localizarea poveștii. Uneori, actorii dansează în manieră revuistică, iar cântecele retro, din anii '60–'70 sună melodios, pregătind nota melancolică de la încheierea spectacolului. Este momentul când Romică reia, la alt timp, replicile sale de început: „Domnul David avea un butic. El ținea de toate în el“... O spune simplu, liniștit, fără sfâșiere dramatică. Dar, între indicativul prezent de atunci, și imperfectul de acum, se strecoară discret, irepresibil, melancolia.

Radu Afrim și actorii săi dau coerență narativă temelor, motivelor, procedeelor necesare succesului de public, le orchestrează abil în variațiuni și refrene. Personajele sunt, din text, tratate în linii precise, ca în benzile desenate (decorul și imaginile din pliantul-program clarifică intenția). Benzile desenate, telenovela, cabaretul sunt modele de „stil“ în jocul actorilor, reciclate cu exactitate exemplară pentru gustul actual. Câteva nume ale interpreților devin numele personajelor. O dată, sub presiunea momentului terifiant, *Romică* (Romulus Ghiciuc), apucat de vampiri, își strigă speriat regizorul „Radule!“, ca omul care face orice să se trezească din coșmar. Nu e singurul gag pe care autorul-regizor l-a introdus la repetiții. Dar scenariul a fost respectat în privința indicațiilor de a se evita patetismul în scenele sentimentale, ca și „risipa de grimase și alte trucuri déjà vus“.

Nu știu dacă Radu Afrim se amuză pe seama „orizontului de așteptare“, cum a făcut altădată. Atunci „orizontul de așteptare“ era luat prin surprindere, ca într-o ambuscadă, sau era bruiat, tulburat. Acum, ar fi doar o ironie indulgentă. Nu vom decide nici cât haz teatral și cât necaz real conține spectacolul său, deși ar fi tentant. Când vor fi coapte condițiile să discutăm nu numai forma, dar și substanța umorului din spectacolele lui Afrim, *David's boutique* va fi, probabil, un argument cu greutate specifică.

Teatrul „Andrei Mureșanu“, Sfântul Gheorghe – David's boutique. **Scenariul, regia și concepția muzicală – Radu Afrim. Scenografia – Wegroszta Lászlo. Coregrafia – Fatma Mohamed. Cu: David Kozma, Clara Flores Aguilera, Romulus Chiciuc, Fatma Mohamed, Florin Vidamski, Daniel Rizea, Nicholas Steiner, Tiberiu Tudoran. Premiera: decembrie 2004.**

Adrian PALCU

Ecuația sentimentelor

Ce legătură se poate stabili între Marivaux și Slavici? Las profunzimile întrebării în seama semioticienilor, a istoricilor și criticilor literari. Eu voi răspunde fără echivoc pe palierul banal al evidențelor: Marivaux se simte foarte bine pe scena Teatrului „Ioan Slavici“, judecând după spectacolul semnat recent aici de regizorul Laurian Oniga. **Jocul** arădean al **dragostei și al întâmplării**, am bănuiala, va rămâne ca un moment semnificativ atât în capitolul (nu foarte bogat) al comediilor reușite din palmaresul lui Laurian Oniga, cât și pe lista reprezentărilor contemporane ale piesei. O listă ce, nu cu mult timp în urmă, s-a rotunjit cu o

grațioasă și elegantă versiune semnată de Felix Alexa la TNB, spectacol ce a prilejuit câteva notabile performanțe actoricești, culminând cu recitalul debordantului Dan Puric în rolul lui Arlechin.

Am recurs la această punere în context tocmai pentru a accentua ideea că spectacolul ce ni se înfățișează acum comentariului, contrastează (în mod fericit, aș îndrăzni să formulez) atât cu precedentele isprăvi ale regizorului pe tărâmul comediei, cât și cu o anumită manieră în care Marivaux – fie în croială clasică, fie în tăietură modernă – a cunoscut pulsația scenică sub reflectoare românești. Oniga, fără a deforma sau îngroșa trăsăturile în peniță fină ale textului, actualizează generalizând (dacă îmi este permis oximoronul) o subtilă caracteristică a acestuia: inautenticitatea trăirilor. Impostura socială, falsul, mefiența maladivă dinaintea oricărui interlocutor și recursul la poză ale omului contemporan, nevoia de a epata și de a ocupa o poziție superioară condiției sale, sunt elemente ușor recognoscibile la tot pasul în viața reală, de aceea zeflemisirea lor scenică e oricând binevenită. Ele duc la schimonosirea fizionomiei oricărei societăți, la alterarea până la ridicol a oricărei epoci. Consecințele pot fi – vai! – catastrofale uneori. Alteori, ca în piesa de față, în cazuri individuale, tribulațiile au o anumită grație jucăușă și totul e bine când...

Ceea ce în epoca luminilor putea trece drept benignă fandoseală în volănașe *rococo* ori perucă pudrată – joc social nu fără un anume farmec! – capătă accente dramatice în zilele noastre, când deconstructivismul are o cotă destul de ridicată nu numai pe piața culturală, dar și la bursa ontologică. E vorba aici, însă, de un dramatism latent ce nu minează nici măcar cu o bucățică pofta ludică a actorilor (și a regizorului, la urma urmelor) de a ridiculiza acest fals, această inautenticitate, această amăgire socială.

Ne aflăm în salonul unui părinte contemporan (Radu Cazan – *Orgon)* în halat și papuci, mult mai bine ancorat în realitățile momentului decât debusolatele-i odrasle. Mario și Silvia (cu ochelarii lor de tocilari prețioși) sunt vulnerabili și pândiți de derapaje imprevizibile, deși par a se simți foarte bine în ținutele lor corecte și impersonale. Pentru Mario, tânărul maniacal și abulic (minuțios portretizat de Sorin Calotă până la infinitezimale detalii de gestică), șahul e obsesia acaparatoare, el pare un savant deraiat ce calculează mutări imaginare pe tabla cu pătrate albe și negre, crezând că poate controla totul. (Sugestia nu e chiar forțată, ne amintim că Lagrange lansa cam în aceeași perioadă viziunea mecanicistă asupra lumii, cu pretenția de a formula ecuația oricărei mișcări fizice din Univers, paradigmă ce a generat chiar intenția de a include în formalism și dinamica gândurilor sau chiar a sentimentelor.) Ai zice, după aparițiile deloc stridente, dar bine punctate de actor, că Mario nu prea știe pe ce lume trăiește. Dar, surpriză, înregistrează totul pe un reportofon și consiliază intervenții pe tabla în pătrate albe și negre a... realității. Simetrie laborator – lume reală, bine pusă în pagină de regizorul-scenograf.

La Silvia (cam monocordă în rol Oana Kun) deraierea ia aspectele grotești ale discursului ideologic. Militantismul substituie trăirea, fără a reuși să anuleze însă nevoia reală de trăire, recuperată abia în final. Avertismentul grav al acestui soi de deraiere e că feminismul (care se naște întotdeauna din frustrare) s-ar mai putea conjuga la viitor, dacă la bazarul sentimentelor cererea și oferta trec una pe lângă cealaltă! *Dorante* (Bogdan Costea) e băiatul fin, pretendent timid paralizat de incertitudini. Actorul e inventiv, are un haz robust în scena bilețelelor (unde mobilitatea fizică îl avantajează) și pedalează în mimică și gest pe bâlbâială incontrolabilă a eroului stârnit să-și devoaleze sentimentele. Efectul comic e teribil amplificat (ca și în cazul lui Mario) de coafura à la Beavis & Buthead – personajele par proaspăt electrocutate.

Cuplul servitorilor, care trăiesc și ei un *coup de foudre* irezistibil, mult mai spontan și mai autentic decât al stăpânilor lor, capătă corporalitate prin distribuirea lui Alexandru Bairactaru și Carmen Vlaga. Primul, e un Charlot plin de energie – cu un apăsat accent „di pisti Prut“, care aici, în mod paradoxal, îi vine bine personajului, definindu-i exotismul și vitalitatea alterității. Cea de-a doua, o Colombină suavă și isteață, cuceritoare în simplitatea ei, nedispusă să mai cedeze nimic din ce a obținut. Echilibristica pe muchie de... lacrimă, între râs și plâns, pe care acest vagabond cu suflet candriu se străduiește să o ducă la bun sfârșit fără accidente, face sarea și piperul poveștii, pentru că recunoaștem aici tocmai sarea și piperul vieții.

În pofida oricăror corectitudini politice, a oricăror severe reguli de protocol ori al unei autocenzuri prost înțelese, a da frâu liber sentimentelor nu e doar natural. E absolut obligatoriu și profilactic, într-o lume pe care unii o vor nimic mai mult decât rezultatul unei jalnice manipulări. A unei partide în care destinele substituie figurile de lemn pe tabla de șah a unui spectacol planetar. Iar pentru a acredita această concluzie, regizorul își copertează povestea cu dansul mecanic al păpușilor-personaje, care, asemenea figurinelor dintr-un turn cu ceas, parcurg mereu aceeași traiectorie. Chiar dacă învăluite în sonoritățile atât de senzuale, semnate Edith Piaf.

Teatrul „Ioan Slavici“ Arad – Jocul dragostei și al întâmplării **de Marivaux. Regia: Laurian Oniga. Decoruri: Laurian Oniga, Luminița Penișoară. Costume: Luminița Penișoară. Light-design: Lucian Moga. Distribuția: Radu Cazan *(Domnul Orgon)*, Sorin Calotă *(Mario)*, Oana Kun *(Silvia)*, Bogdan Costea *(Dorante)*, Carmen Vlaga *(Lizeta)*, Alexandru Bairactaru *(Arlechin, lacheu)*. Data reprezentației: 6 februarie 2005.**

Moartea și alte dive

Tema ratării, a eșecului uman ca o consecință directă a celui profesional, tema căutărilor de sens și a edificării unei minime ordini existențiale la nivel individual nu e nouă. Obsesia identificării corecte a „țintei“ și a „cărării“ către ea, a preocupat filosofiile tuturor epocilor și a inspirat marile literaturi ale lumi. Echilibrul, fie și iluzoriu, al unei temeinice (definitive?) instalări în Parnasul corifeilor incontestabili, al muritorilor venerați de contemporani ori (măcar) de istorie, a suscitat râvna tuturor orgolioșilor de peste veac. A trezit energii nebănuite care s-au spulberat în aprige confruntări. A mobilizat războaie, a instrumentat crime. A moșit intrigi, a uneltit trădări, a deschis răni și a strivit destine. A inventat suicidul. A devastat generații și teritorii, a stârnit pasiuni și... fapte înălțătoare de vitejie. Deci, a generat moarte. Sau, mai exact spus, a grăbit *rendez-vous*–ul cu aceasta.

Artistul, ca exponent vizibil al societății și element de coagulare a trăirilor celor mai intense, e străbătut cel mai des și cel mai dureros de această „tematică“, viața lui desfășurându-se într-o (aproape) perfectă contopire cu profesia, cu harul ce a fost investit (sau nu) în el, cu dramul de noroc ce-i însoțește (sau nu) zbaterile. Pentru că rațiunea lui de a fi e, mai abitir ca în oricare alt „domeniu de activitate", conectată (și influențată) de receptarea trudei sale de către ceilalți. De către audiența, fără de care orice frison artistic se transformă în vana lui caricatură. Așa cum Ragnar din spectacolul Anei Mărgineanu se transformă, prin cădere (de la un punct încolo, imposibil de controlat), în caricatura artistului ce – presupunem – a fost cândva.

Împlinire = moarte? Nu știm. Nu vom afla nici dacă soluția acestei ecuații are sens, dacă ea e unică, irevocabilă ori interpretabilă. Ceea ce știm e că în pofida tuturor aparențelor și prejudecăților, miza artistului în societate, și mai cu seamă în evoluția lui în raport cu propriile-i determinări, nu e una atât de derizorie pe cât mentalul colectiv a reținut-o și a încercat să acrediteze. Chiar dacă artiștii nu mai sunt îngropați dincolo de zidurile Cetății, fardul ipocriziei acoperă prost cicatricile meschinăriei și ridurile ingratitudinii pe obrazul social. Artistul se consumă în limitele propriilor aspirații (niciodată, sau rarissim, atinse în timpul vieții), făcute terci la impactul cu capriciile și ignoranța celor cărora se adresează. Azi ești rege, mâine cerșetor. Azi domnești în lumina orbitoare peste regatul inimilor publicului, mâine vei fi tăvălit în praful uitării celei mai cumplite.

La așa ardere, „nevoia de a fi mângâiați e infinită". E de două ori infinită, aș adăuga. Nevoia de a ști un obraz cald lângă al tău nu mai trebuie argumentată nici

Ovidiu GHINIȚĂ.

în viața comună. Singurătatea artistului însă e dublă și e dublu dureroasă. Cum poate fi ea umplută? Cum poate fi ea depășită? Antidotul ei există și trebuie doar să cădem de acord că e o chestiune de timp descoperirea lui? Sau...

Iată masiva poartă dinaintea căreia tânăra regizoare Ana Mărgineanu încearcă să găsească cheia potrivită, nu doar să privească dincolo prin grilajul forjat al acesteia.

Își asociază în acest scop un cuplu de actori importanți ai teatrului arădean și dă de lucru unei trupe ce aștepta de ceva vreme întâlnirea cu o propunere substanțială. O propunere care să incite din toate punctele de vedere, nu numai să solicite strict profesional, tehnic. Terenul, îmi place să cred, a fost pregătit și de (relativ) recentul *Exerciții de îmbătrânire* pus vara trecută de Laurian Oniga cu Ovidiu și Adriana Ghiniță în spațiul miraculos al Teatrului Vechi. Se crea acolo o stare, un traseu diafan pe care actorii îl parcurgeau cu minuție și delicatețe, îngânându-se unul pe celălalt pe fundalul surdinizat al celebrului *Besa me mucho*. Era disecția melancolică a unui parcurs (cândva tumultuos, acum aproape vlăguit) către un capăt de drum confuz și trist.

În textul lui Jonas Gardell tensiunea e mult amplificată, totul e mult mai dur, mai tăios, replicile mai nervoase, tonul mai apăsat. Meditației nostalgice (din propunerea cehoviano-ionesciană) îi sunt suprapuse convulsiile unei agonii la fel de triste, dar mult mai violente, nu pentru că își conține anunțul cinic al punctului terminus. Ci pentru că privirea înapoi, către ceea ce trebuia să fie conținutul unor existențe (miezul lor de semnificații și trăiri), se pierde într-un gol. Hăul nu e numai înainte, ci și în urmă. Și atunci, ceea ce mai poate, eventual, conta e un prezent care își cere furibund drepturile și încearcă să substituie prin trăire concentrată, dar haotică și convulsivă, lipsa de trăire acumulată. Ragnar atinge pragul de jos în sordide cabarete unde sexul e „cea mai tare“ atracție pentru vulg, iar rolul travestitului o sursă de venit nu tocmai de neglijat (în contextul degringoladei). Margareta urcă spre sordidul cabaret pentru a uita vidul existenței sale ca antreprenor la pompe funebre. Ratările lor se întâlnesc și par – doar par! – a se completa. Par a se plia una pe cealaltă, creând iluzia unei posibile contopiri. Dar – răsturnare de prejudecată iarăși! – artistul e mai lucid decât omul simplu. Ovidiu Ghiniță excelează tocmai în acest punct al conștientizării inutilității oricărei încercări de împotrivire la impulsul morbid. El recompune, cu spaimă lăuntrică și disperare inutil reprimată, cioburile unui personaj mort dinainte de începerea propriu-zisă a spectacolului. Dansul *grand-guignol* al lui, în care, asemeni unei păpuși hidoase, baletează grotesc și își taie repetitiv venele cu ruj, căzând teatral și ridicându-se iar, e premoniția ineluctabilei opțiuni. Regizoarea are meritul de a fi știut să accentueze falia dintre moarte, ca imanență coșmarescă a bărbatului, și pofta de speranță a femeii ce și-a trăit toată viața în apropierea morții și acum vine „descoperită“ în întâmpinarea normalității. Dintre menirea eminamente erotică a femeii (oricât de neatractivă sexual ori insensibilă la tensiunea înaltă a artei) și imposibilitatea bărbatului (probabil intrat și în disoluția percepției propriei persoane, a propriului sex, a propriilor aspirații) de a se mai ridica (la figurat) până la înălțimea misiei dominatoare ce l-a consacrat. Margareta e un personaj pe care Adriana Ghiniță și-l asumă cu o umilință și un curaj demne de admirație. Actrița întâlnește aici, poate, cel mai bun rol al ei în ultima decadă, de la *Vocea umană*. Alături de cei doi, o creație foarte bună face și Liliana Balica (în planturoasa Angela) ale cărei farmece nu mai trezesc nimic în ambiguul Ragnar (în resemnatul Ragnar?), nici măcar amintirea unor vremuri mai bune. De unde se vede că nu experiențele sexului erau nodul problemei, ci cel mult paleativul ei cu neclare efecte temporizatoare în ceea ce privește extincția. Înecată în alcool, nimfomana de ieri e acum (figurată cu o cuceritoare subtilitate a mijloacelor de expresie) oglinda în care eroul refuză să se mai privească. Aparițiile ei, atent calculate, fizionomia emaciată, vocea răgușită, mersul somnambulic, peruca de divă obosită, mișcările automate, contrapunctează agitația isterică a celui pe care își propune să-l redea vieții, să și-l adjudece, de fapt, pentru încă un timp.

Ar mai fi de comentat (pro sau contra) scenele de cabaret (actorii cântă live, dar se vede că nu acesta e punctul lor forte), mișcarea scenică (bine articulată, exploatând eficient generosul spațiu de joc), comentariul muzical (ca de obicei, inspirată – Dorina Crișan Rusu), proiecțiile multimedia, psihanalizabile (în fundal, chipul lui Ragnar se transformă, pe rând, în Marilyn Monroe, Judy Garland sau Marlene Dietrich), finalul (poate) inutil lungit printr-o obositoare suită de false finaluri. În fine, jocul devotat al întregii distribuții care pare a regăsi suflul tonic al unei motivări profesionale pe termen lung..

Toate acestea, însă, sunt doar detalii. Chichițe, obligatorii într-o cronică dramatică standard. Ingrediente ale unei viziuni de o surprinzătoare maturitate pentru o regizoare ce își numără anii încă în tolba tinereții. O regizoare care știe deja să țină, în arta pe care o practică, un eficient echilibru între formă și conținut, o regizoare care a făcut (și) la Arad proba unei meserii ce are toate premisele să-i devină vocație.

Teatrul de Stat „Ioan Slavici“ Arad (Sala Studio): Cheek to cheek **de Jonas Gardell (traducerea: Carmen Vioreanu). Regia artistică: Ana Mărgineanu. Scenografia: Ina Isbășescu. Coregrafie: Florin Fieroiu. Concept muzical: Dorina Crișan Rusu. Light design: ing. Lucian Moga. Distribuția: Adriana Ghiniță (Margareta), Ovidiu Ghiniță (Ragnar), Oltea Blaga (Erika), Liliana Balica (Angela), Andrei Elek (Hakan), Angela Petrean (Eva), Mariana Tofan-Arcereanu (Lisa), Mariana Dănilă (Gunnel). Data reprezentației: 18 februarie 2005.**

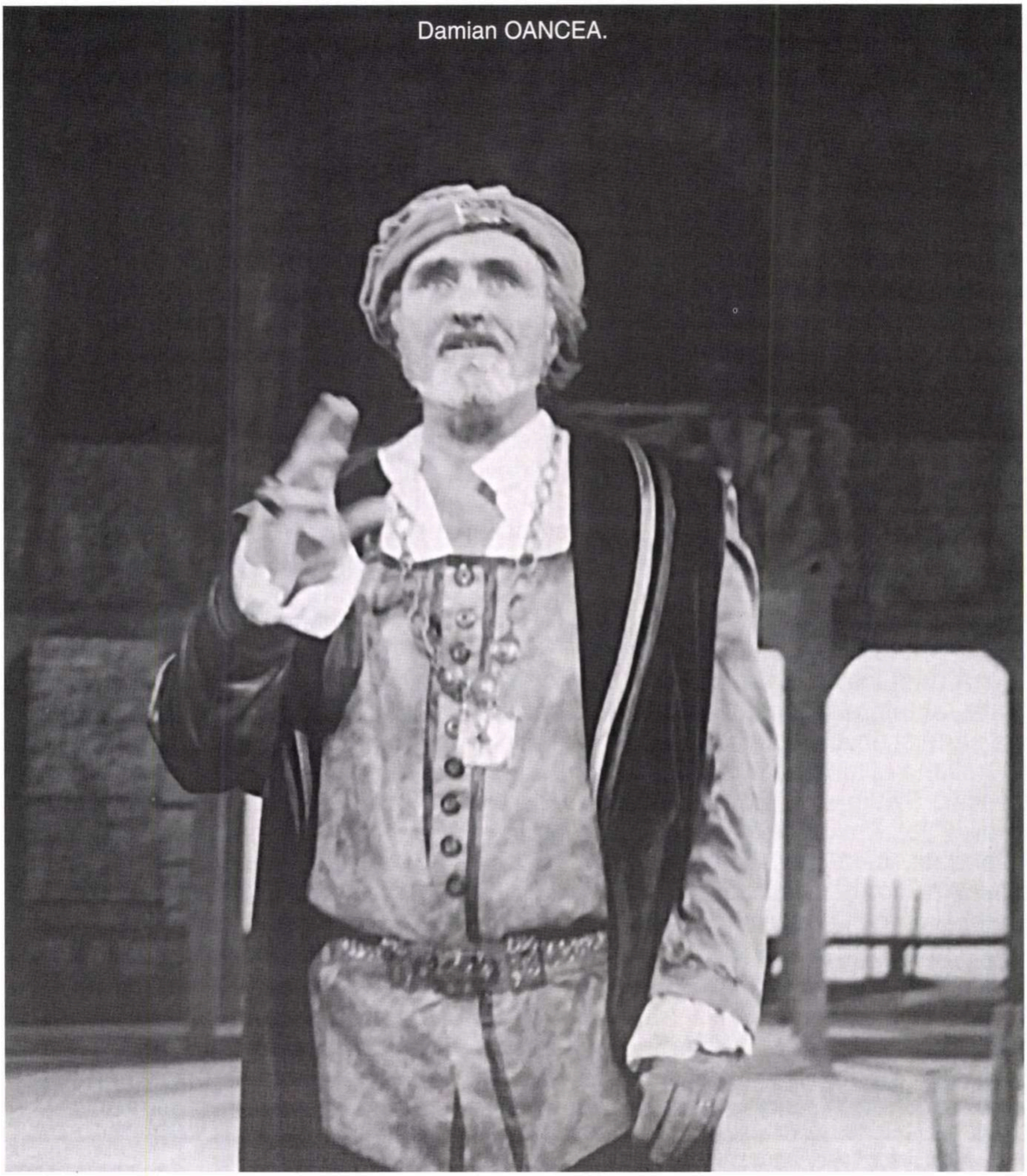
TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA

Ion Jurcă ROVINA

Fascinația personajului

Dorința din ultimii ani a regizorului Sabin Popescu de a monta pe scena Teatrului Național Timișoara *Neguțătorul din Veneția* de William Shakespeare s-a împlinit. Premiera i-a adus un nou succes de public (după premiile – juriului și publicului – pentru *La Lilieci*, în Festivalul timișorean din toamnă). De altfel, cred că, între mizele spectacolelor sale, comunicarea cu sala e una nu doar sentimentală sau speculativă, ci implicit productivă, în sensul că inovația este transmisă direct, „pe față“, în scenele-cheie, de efect, pentru captarea atenției și transmiterea emoției sau a ideii cu relevanță. Regizorul nu modernizează ca să șocheze și nici obsedat de originalitate, ci pentru a descoperi sau a redescoperi sensuri ascunse în text, pentru a revela alte ipostaze ale personajelor, alte posibile configurări, folosind cu iscusință detaliul întru a surprinde și provoca spectatorul.

Dacă e să vorbim, totuși, de o obsesie, atunci trebuie spus că obsesia regizorală în spectacol devine personajul al cărui tragism „ascuns“ este proiectat ca destin – Shylock, evreul cămătar, aflat în conflict de interese comercial cu creștinul bogat și generos, Antonio. De altfel, chiar în distribuția rolurilor, personajul este plasat, spre deosebire de ordinea dramaturgului, primul. Traseul dramatic al lui Shylock polarizează atenția încă de la apariția lui în scenă, impunător, sigur pe el, șiret, vigilent, camuflându-și pânda, pentru ca la oferta



Damian OANCEA.

neașteptată să arunce nada (amenda cu funtul de carne din trupul lui Antonio, dacă acesta nu-i restituie la timp împrumutul) și să aștepte prinderea prăzii cu pofta mânioasă a răzbunării. Până aici traseul este unul psihologic, parcurs „în pielea personajului" de către interpretul lui, Vladimir Jurăscu. O dată cu acutizarea conflictului (când, excluzând mila, Shylock replică biruitor, sarcastic, că va folosi funtul de carne drept „momeală pentru pești"), personajul reia un rol justițiar, monologând în apărarea sa dincolo de partenerii de dialog. Un prim-plan scenic în care actorul înclină balanța spre umanizarea bântuitului său erou, care este incitat și de plecarea fiicei sale cu un creștin. Și aici intervine inovația lui Sabin Popescu. Scoate din scenă un personaj, pe celălalt evreu, prieten, Tubal, și dialogul cu vești „proaspete" despre bune și rele, este trecut într-o așa-zisă scrisoare trimisă de Tubal. Regizorul creează, astfel, un prim-plan cu Shylock, într-un punct culminant, în care eroul se dedublează între durerea pierderii și bucuria izbânzii (răzbunării). Citirea scrisorii devine un fel de monolog hamletian, în care interpretul, interiorizat, excelează și captează emoțional spectatorul. Scena este hotărâtoare în însăși reușita spectacolului. Urmărită este apoi, în traseul personajului, căderea golemicului erou, cădere a unui mit, cădere socială, morală și chiar fizică (prin altă invenție regizorală), într-o imagine de micime umană. Vladimir Jurăscu creează cu acest personaj un vârf al carierei sale actoricești. Contrapus în această direcție conflictuală, principală, a spectacolului este celălalt personaj, tristul, scepticul Antonio, simbolul generozității și al prieteniei, răzvrătit împotriva cămătăriei și hulitor al celui care o practică, precum îl poartă în scenă Damian Oancea, în ipostaze menținând în stil personal ștacheta jocului.

Spectacolul tinde spre amplitudine și prin scenografia monumentală a Emiliei Jivanov, prin cuprinderea sălii în spațiul de joc. Dar cealaltă parte – a dragostei și muzicii, a jocului caracterial al lăcrițelor – se derulează secundar, în alternanță (cu reducții de text și desfășurări), sub semnul farmecului feminin sau al comicului dedus din testarea pețitorilor. Portia, în interpretarea atentă, – cu aer de eleganță și miză pe imagine și răsfăț – a Laurei Avarvari, se definește, dincolo de frumusețea-i anunțată de îndrăgostitul Bassanio (nu prea fericit găsit de tânărul Oliviu Cristian), în relațiile cu ceilalți, relații care suferă în această zonă și din cauza unei insuficiente solicitări regizorale, dar și a unor prestații fără relevanță. Astfel, actrița e mai convingătoare în travestitul judecător. *Nerissa* Mihaelei Murgu are șarm și chiar noblețe. Fulgurantă apare *Jessica* Anei Maria Cojocaru. Gălăgios e Gratiano al lui Valentin Ivanciuc, pe Lancelot nu-l desăvârșește Romeo Ioan; nici Cristian Szekereș, nici Doru Iosif nu surprind subtilitățile de comportament ale „eroilor" lor. Am numit interpreți cu prestații vizibile, totuși. Altfel, alte voci când sunt disonante, când nu se aud. Muzica lui Ilie Stepan, atât de motivată de factura piesei, ar putea fi un reper pentru tonalități și partituri actoricești în acest registru (fie el și comic) de farmec și miraj, care, în final, e dirijat de regizor spre un absurd ionescian. Ar mai putea fi... Până atunci, în ce mă privește, rămân la spectacolul cu partitura fascinantă a personajului.

Teatrul Național Timișoara – *Negutătorul din Veneția* **de W. Shakespeare. Traducere: Petre Solomon, versiunea scenică: Sabin Popescu. Direcția de scenă: Sabin Popescu. Scenografia: Emilia Jivanov. Muzica: Ilie Stepan. Distribuția: Vladimir Jurăscu, Damian Oancea, Laura Avarvari, Alina Reus, Mihaela Murgu, Ana Maria Cojocaru, Oliviu Cristian, Victor Emanuel Manovici, Valentin Ivanciuc, Călin Ionescu, Romeo Ioan, Daniel Petrescu, Cristian Szekeres, Doru Iosif, Alex Jivcov, Eugen Moțățeanu, Marius Cazan, Traian Oneț, Nica Lazăr. Premiera: 27 ianuarie 2005.**

TEATRUL „ALEXANDRU DAVILA" PITEȘTI

Marinela ȚEPUȘ

În căutarea unei identități

Se pare că Teatrul „Al. Davila" din Pitești face eforturi pentru a intra în circuitul cultural național. Încearcă să contureze un repertoriu de bună calitate, invită oameni de teatru din București la premiere, organizează turnee în Capitală. E un pas important, semn că se dorește ieșirea din anonimatul, poate nedrept, care a acoperit această instituție în anii din urmă. Banii, după cum știm, sunt puțini, când e vorba de bugetari, așa că gestul mi se pare cu atât mai meritoriu.

Ultima premieră a teatrului piteștean a fost *Comedia erorilor* de Shakespeare, cu scene din Plaut, în regia lui Bogdan Cioabă și scenografia Cristinei Ciucu. Nu știu dacă insertiile plautiene vor fi folosit la ceva. După cum se știe (sau ar trebui să se știe) piesa însăși este inspirată din comediile autorului

Luminița BORTA și Mirela POPESCU.

Gabriel GHEORGHE și Florin DUMITRU.

antic. Cert rămâne, totuși, faptul că „adausurile“ nu se văd, nu peticesc reprezentația. Care, de altfel, e plină de vervă, cu multe ghidușii. Spectacolul este regizat cu grijă pentru elementul comic, are ritm, are culoare, adică tot ce-i trebuie ca să ajungă la sufletul spectatorului.

Decorul, destul de sofisticat, fără a fi și încărcat, dă totuși posibilitate actorilor să se miște în voie. Peretele de oglinzi, care taie scena în două, ridicându-se, uneori, pentru a crea noi spații de joc, reflectă discret chipurile eroilor, conferind un aer misterios întregului. Mai mult, se creează, cu ajutorul luminilor, tot felul de efecte ciudate, astfel încât spectacolul să nu fie doar agreabil, ci și de un rafinament aparte. Din păcate, muzica nu e tocmai bine aleasă, pe alocuri rupând unitatea și scoțându-ne din stare. Nici coregrafia (semnată: Dorin Oancea) nu are mereu justificare. Debutează promițător, prin dansul unor actori îmbrăcați în combinezoane de repetiție, sugerând atât antrenamentul dinaintea ridicării cortinei, cât și începutul poveștii. Pare că se naște o lume mică dintr-un vast ocean... Doar că, pe parcurs, totul se diluează, devenind un soi de cortină vie, cam rudimentară, pentru schimbarea scenelor. Noțiunea de modern este, uneori, firav înțeleasă! Costumele sunt și ele amestecate, cele mai multe adecvate și foarte sugestive pentru tipologia personajelor, dar și unele șterse, lipsite de identitate. Am lăsat, intenționat, la urmă, actorii. Deși lucrurile sunt și aici (oarecum) amestecate, există câteva „prestații“ autentice. Bine aleși pe personaje și ducând, de fapt, tot greul, rămân: Florin Dumitru (Antipholus), Gabriel Gheorghe *(Dromio),* Luminița Borta *(Adriana,* soția lui Antipholus), Mirela Popescu *(Luciana,* sora Adrianei). Cu certe disponibilități comice și dramatice, tipologic foarte diferiți, cei patru își interpretează rolurile cu multă grație, clădind spectacolul bucată cu bucată, ținându-și publicul în mreje. Florin Dumitru întruchipează distinct, fără pic de exagerare, cele două fațete ale personajului său – candid, timid, lipsit de personalitate, dar și (fals) autoritar, păcălit de femei... Toate aparițiile sale sunt agreabile. Păstrează măsura, este consecvent în ceea ce face. Îl secundează perfect Gabriel Gheorghe – nu știu dacă se află cumva chiar la debut –, cu o mare disponibilitate ludică, foarte mobil, foarte plastic. Cele două actrițe – Luminița Borta și Mirela Popescu –, de asemenea, foarte diferite, îi completează cu brio pe cei doi protagoniști. Au farmec (și farmece!). Luminița Borta merită un punct în plus pentru că știe să depășească handicapul unui costum asexuat. Producția se așază temeinic pe cei patru piloni, Bogdan Cioabă conducându-i cu profesionalism către succes. Dincolo de aceste prezențe, însă, prea multe nu se pot spune. Ceilalți protagoniști sunt fie prost distribuiți, fie lăsați de capul lor. De pildă, nu prea înțelegem ce dorește să ne arate Dan Ivănesei prin „coregrafia“ penibilă din fundal, atunci când ar trebui să-l joace pe Pinch. Nu prea știm cum o curtezană atât de insipidă, incoloră, inodoră (Mirela Dinu Popescu), poate răsuci capetele bărbaților, storcându-i de bani și bijuterii...

Sunt fisuri inerente atunci când un artist se caută pe sine, încearcă noi modalități... Și Bogdan Cioabă, clar, se află în toiul unor asemenea căutări.

Teatrul „Alexandru Davila“ din Pitești – *Comedia erorilor* de Shakespeare, cu scene din Plaut. Regia: Bogdan Cioabă. Scenografia: Cristina Ciucu. Coregrafia: Dorin Oancea. Cu: Florin Dumitru, Gabriel Gheorghe, Luminița Borta, Mirela Popescu, Petrică Dumitrescu, Dan Ivănesei, Ileana Zărnescu ș.a. Data premierei: 29 ianuarie 2005.

Doina PAPP

TEATRUL „MARIA FILOTTI" BRĂILA

Premiere

Povestea unui înger autohton

Trei titluri noi s-au adăgat afișului la acest teatru dunărean, reprezentând zone culturale diferite, teme diverse și abordări teatrale personalizate.

Povestea unui înger, după *La lilieci* de Marin Sorescu, este în ordine cronologică prima noutate.Montarea textelor sorescienе a necesitat întotdeauna curaj, cu atât mai mult în zilele noastre, după ce autorul a trecut prin mai multe crize de receptare și imagine. Pe de altă parte, viața satului românesc pe care acest poet special o explorează în *La lilieci* cu rădăcini într-un etos mitic, aici demitizat, nu e ușor de redat, cu atât mai mult când perspectiva e extrazonală, exterioară Olteniei originare.

Tânăra regizoare Camelia Hâncu a înfruntat cu hotărâre toate aceste dificultăți, chiar dacă spectacolul ei nu e în totalitate împlinit. Originalitatea constă în proiecția onirică intenționată prin inventarea unui personaj – îngerul – a cărui misiune e tocmai de a explora această lume și de a o pune în acord cu ea însăși și cu principiile creștine. Doar că, în afara unor imagini frumoase, cinematografice pe care regizoarea le compune în interiorul acestei viziuni, ideea ei nu funcționează. Pentru că, în planul realității, povestea satului oltenesc cu oamenii și obiceiurile lui, cu morala cutumială și vorba în doi peri, se opune prin concretețea și pitorescul ei abordării amintite. Din această tensiune, care poate fi numită și forțare a sensurilor, rezultă un hibrid și senzația de contrafăcut, de artificial. Lipsită de savoarea și autenticitatea unice în paginile sorescienе, *La lilieci* acceptă cu greu această nouă perspectivă care ar vrea să spiritualizeze mesajul folosind inevitabil același vehicul lingvistic. Cum se știe, reprezentarea convingătoare a țăranilor pe scenă a fost întotdeauna o problemă. Acest lucru îl constatăm și acum privind țăranii din acest spectacol care ne amintesc fie de imaginile pastorale grigoresciene, fie de replicile lor calpe dintr-o perioadă voluptuos patriotardă.

Cel mai frumos arată spectacolul Cameliei Hâncu atunci când își retrage personajele după perdeaua de umbre a neființei la o masă prelungă funcționând simbolic pentru ritualuri esențiale ale vieții și morții. Viața astfel visată a îngerului din povetea adăugată de regizoare funcționează independent de cadrul realist al textului sorescian. Dintre actori, apariții credibile sunt Ludmila Filip, Alin Florea, Antonia Ilie și Liviu Pintileasa. Ambianța sonoră semnată de Cornel Cristei ajută, ca și decorul lui Doru Zanfir, iar costumele Laurei Alexe dimpotrivă.

Pitoresc și melancolie în ...

Năzdrăvanul Occidentului, piesa irlandezului John Millington Synge, cu o carieră mondială rivalizând cu aceea a marilor clasici, este al doilea titlu, tot în ordine cronologică, apărut pe afiș la Teatrul „Maria Filotti". Întâmplare sau nu, e vorba tot de un univers rural, cel irlandez, despre care etnologii spun că se aseamănă celui românesc. Povestea are însă stranietate, fiindcă pune sub semnul întrebării tocmai valorile morale îndeobște atribuite oamenilor simpli și drepți ai satului. Aici ei ar vrea ca eroul, un aventurier boem și visător, să fi comis cu adevărat crima cu care se laudă în elanurile lui excentrice. Doar așa comunitatea amatoare de a ieși din monotonia diurnă, îl poate accepta ca pe un erou adevărat și așteptat. Altfel, el va fi curând izolat, expulzat, refuzându-i-se ce altceva decât iubirea. O comedie tristă cu final neașteptat, fără *happy*-end pe care a ales să o monteze la Brăila Nicolov Perveli Villi, tânărul regizor bulgar care și-a făcut studiile în România. Spectacolul lui are acuratețe e frumos „pictat" în inspirația lui irlandeză, dar nu are adâncimea necesară ca să-l justifice pe autor în această originală încercare de a provoca rezistența unor noțiuni și principii. Cantonat în clișee de gen, el nu trece granița anecdoticului, rămânând doar o poveste cel mult ciudată. Senzația de neîmplinire vine poate și din faptul că Marcel Turcoianu, interpretul lui Cristopher Mahon, are o robustețe prea neaoșă pentru a fi capabilă de avânturi extatice. El nu e deloc diferit de ceilalți și de aceea fanteziile lui nu sunt convingătoare și nici molipsitoare. Mai adevărată e în spectacol Margret, inflexibila lui iubită, în interpretarea Ramonei Gângă, ca și unele dintre portretele de fundal care compun aici lumea micii comunități irlandeze.Decorurile și costumele lui Gh. Mosorescu sunt de gen, fără alte conotații. La fel și muzica. Și spectacolul curge fără prea multe tresăriri emoționale,dar publicul vine cu interes și curiozitate, incitat de noutatea propunerii.

Un autor și mai multe femei

În premieră pe țară, piesa lui Cornel Mimi Brănescu ***Tăblia de la marginea patului*** readuce în atenție un tânăr dramaturg care convinge din ce în ce mai mult. După debutul cu *Gunoierul* la „Green Hours", în interpretare proprie (autorul fiind și actor), și un adorabil spectacol intitulat *Bigudiuri,* realizat de o companie particulară la sala Studio a Teatrului „Nottara", autorul pare tentat de a-și sofistica discursul. În precedenta scriere, modul său de a prelungi realitatea care-l inspiră, dincolo de limitele mărunte ale condiției personajelor, era seducătoare. El păstra însă cu sfințenie legătura cu „pământul", astfel că evanescența și suprarealismul către care se ducea lumea lui ficțională nu risca eșecul unei prea aspre epurări. În piesa *Tăblia de la marginea patului,* deși personajele sunt prin chiar caracterizarea autorului bine identificabile în realitate, ele o transgresează repede și definitiv, astfel că lumea ce ni se înfățișează devine una de spectre. S-ar putea ca această metamorfoză a personajelor descrise exact de autor (Femeia care, cu siguranță, crește pisici, Femeia care, de obicei, nu vorbește mult, Femeia care , de obicei, vorbește mult, Bărbatul care stă cu mâinile în buzunar) să fie accentuată de regizorul Radu Nichifor, care semnează spectacolul brăilean. Cert este însă că absurditatea situației devine din cauză efect, astfel încât ne confruntăm cu o pardigmă a imobilismului și fatalismului care descrie aici starea fără ieșire a personajelor. Sunt tentată să cred că autorul a vrut altceva cu piesa sa despre niște făpturi, în fond, caraghioase, niște femei cu frustrări care mai de care mai obsedante, respectiv, o tratare ironică, poate chiar sarcastică, după cum o și merită aceste ființe monomane ce așteaptă...și se dezabuzează când află că bărbatul sosit este un sfânt plictisit și rutinat.

În spectacol, chestiunea se pune, scuzați expresia, firoscos, femeile par în transă,damnate, identitatea lor reală e eludată în favoarea uneia închipuite, care se exprimă printr-o resemnare ucigătoare. Indiscutabil, personajele din *Tăblia*... lui Mimi Brănescu le continuă în preocupare pe acelea din *Bigudiuri,* unde mama, fiica și bunica par a exprima un blestem genealogic al singurătății și ratării în plan feminin.Din spectacolul acesta cu *Tăblia de la capul patului* s-ar părea însă că autorul a gândit mai fragmentat, procedând la o atomizare a discursurilor.

Personajele se autoizolează într-o incomunicabilitate cel puțin bizară, câtă vreme ele sunt puse de autor în relații incerte. Regizorul instaurează în ambianță o monotonie ucigătoare, un efect de picătură chinezească, scenografa Vioara Bara esențializează decorul și, în acest spațiu străjuit de pereți înalți, sângerii, femeile pășesc greoi prin nisipul care le trage în jos sugerând o apăsare gravitațională.

Liliana Ghiță ar trebui să fie Femeia care cu siguranță crește pisici.Nu are deloc însă aerul unei făpturi roase de molii, ci dimpotrivă, e vindicativă și bățoasă, cu ascendențe regale în comportament.Monica Zugravu-Ivașcu, Femeia care de obicei nu vorbește mult, e întruchiparea vulnerabilității, a fragilității etern ingenue, impresionând printr-o sensibilitate inutil ultragiată.Ludmila Filip e Femeia care de obicei vorbește mult, în fapt un exemplar mustind de voluptate și vigoare, pe care structura aseptică a spectacolului o incomodează vizibil. Actrița face eforturi să vorbească încet, să se miște mai puțin decât i-o cere temperamentul să vorbească cum nu-i e felul, pentru a intra în formula stilistică ambițioasă a spectacolului. În rolul Bărbatului, Cornel Cimpoae este inițial o apariție-surpriză, dar scena sa, care ar trebui să aducă și soluția în spectacol, se aliniază celorlalte, într-un efect de *perpetuum* mobile parcă anume urmărit. De altfel, efortul regizorului de a orchestra la unison spectacolul e lăudabil, nu și pe de-a-ntregul explicabil.

Cu bune și rele, spectacolele brăilene sunt utile afișului acestui teatru, traversat în prezent de frământări administrative mai puțin productive.

CENTRUL EUROPEAN DE CREAȚIE

Ruxandra ANTON

Pierderea inocenței

Ateneul Tătărași? Centru European de Creație, inaugurat în decembrie 2003 și condus de regizorul și actorul francez Benoît Vitse, este o instituție publică de cultură subordonată Consiliului Local al municipiului Iași. Pentru Ateneu, proiectul ***Morți și vii*** este primul proiect important de teatru profesionist, după ce a realizat teatru de atelier (*BAAL*), teatru de avangardă (*Marchiza, Moartea lui Don Juan*) cu tineri artiști, dar și teatru profesionist *(Victor Brauner, Ah! Ce nopți!, Mutatul la bloc)*, piese finanțate integral de Centrul Cultural Francez – Asociația Culturală Vector.

În *Morți și vii,* autorul contemporan Ștefan Caraman dejoacă inerțiile multor scheme dramatice, conștient că nu se poate îndepărta prea mult de ele; însă ceea ce-i reușește este o temă inedită: cum este viața pe un teritoriu al morții. O lehamite agresivă, într-o expresie a limbajului coborât în stradă, taie în fâșii o realitate deloc confortabilă, din perimetrul maniilor și infirmităților acestei lumi împroșcată de dejecții verbale, fără nici cea mai mică intenție de salubrizare a ei, de purificare, de incriminare, autorul fiind atent mai mult să protejeze adevărul faptului brut, să inventarieze istoria în bolile ei cronice până la evidența coșmarescului și absurdului. Exteriorizarea dezinhibată este mecanismul care pune în mișcare alte orizonturi morale decât cele obișnuite și perturbă conștiințele captive ,,literaturizării" vieții. Regizorul Ion Sapdaru creează o proiecție a textului cu mult umor și fluență scenică, dând un ritm fierbinte spectacolului. Mecanismul percepției este deschis: racordarea la un spațiu neconvențional, morga unui spital, este intermediată de ludic – la început povestea este o piesă radiofonică, actorii repetă implicați să treacă de tehnica cuvintelor licențioase, deci pregătesc publicul pentru șocul de a se întâlni cu originalul celor mai mulți dintre semenii noștri – singura deosebire este că pe stradă verbul derizoriu nu are același contrast ca pe scenă. După care povestea se repetă în realitate, într-o realitate aflată în vecinătatea morții – aici actele vieții au un preț redus, dar e singurul preț – ce preț poți să pui doar pe instinctul de a mînca și de a face sex? Primul asistent –, un ins uns cu toate alifiile sau așa vrea el să pară și, tocmai de aceea, cu o viață personală ratată – este jucat de Daniel Busuioc cu multe nuanțe: de la bonomie, la duritate sau indiferență. Al doilea asistent (Octavian Jighirgiu) marchează un personaj care trăiește simultan pudicul și impudicul, legat de autoritatea mamei lui – excelent redate năzuințele contradictorii. Al treilea asistent a trecut demult de frontierele normalului – demența este remarcabil jucată de actorul Radu Ghilaș. Maler, singurul personaj care pare să se identifice practic cu unele principii morale – el aspiră să devină medic și nu participă la desacralizarea morților, este taciturn, nu-și dezvăluie ființa intimă – se dovedește a fi un monstru melancolic, asemenea florilor carnivore. Personificat de Dumitru Năstrușnicu ca un bizar care comunică mai lesne cu morții decât cu cei vii, dar nu destul de implicat în tensiunile care să adâncească dimensiunea relațiilor lui aberante. Tocmai aici se află cheia întregului spectacol: ciocnirea cu prezența întunecată a morții, insinuarea ei în lașitățile vieții, ar fi fost mai puternică și, discret, ar fi propulsat ideea reciclării conștiințelor. Publicul nu mai primește această lovitură, moartea pe scenă aproape că este fascinantă – morții uitați de rudele lor sunt reuniți aici într-o familie care, după plecarea asistenților, cântă și dansează sau celebrează cununia lui Maler cu femeia moartă Cameea – emoțiile lui Maler în acest ritual sunt mult prea aproximate pentru o scenă atât de feroce. Principalul (medicul legist) este întruchipat de Benoît Vitse, o prezență care accentuează umorul cinic și flexibilitatea caracterelor celor trei asistenți, într-un joc firesc, bine condus. Frumoasa *Cameea* (Nicoleta Lefter – studentă la UATC), tânăra ucisă de un violator, realizează un personaj complex cu tot atâtea reverberații, personaj emblematic al tinerilor proveniți din familiile cu bani: fragil și dur, isteric sau blazat, cu o extraordinară mobilitate expresivă corporală – aici este și meritul lui Marius Manole care a lucrat mișcarea scenică și a realizat adevărate tablouri narative. O poveste de dragoste halucinantă, înfricoșătoare, dintre un bărbat viu și o femeie moartă care refuză magia vieții (la un moment dat se insinuează ideea că dragostea învie și morții) – devine o dezbatere simplă, ambiguă, fără presiunea unor problematizări, o experiență aspirată pentru a defini, încă o dată, „ororile" firii omenești. Scenografia lui Gelu Rișca propune o lume contrastantă: manechinele (morții) au mai multă culoare decât personajele vii, într-un decor rece, întunecat. În ciuda excentricității temei pe care o parcurgi doar în plan vizual, spectacolul nu reușește să aducă acel fior care să-ți dea gustul efemerității, pe de o parte datorită textului care decupează doar imaginea brutală a vieții și, pe de altă parte, datorită uniformizării celor două planuri, astfel că moartea devine doar un pretext, un decor familiar (fac această remarcă, vizavi de declarația dramaturgului din caietul-program: „Dragi spectatori, intrând la acest spectacol rămâneți fără nici o șansă. Vă doresc doar ca la ieșirea din sală, să lăsați pentru câteva clipe privirile în pământ, nu dintr-un gest de umilință, ci dintr-un motiv simplu, pragmatic – acolo se află viitoarea voastră destinație"). Ceea ce spectacolul a câștigat prin inspirația regizorului este suflul vitalității indus – o anumită poftă de viață care este cu mult mai mare la indivizii grosieri, chiar și în insecuritatea morții (pentru ei morga este o fabrică la fel ca oricare alta) – și tăietura precisă în negativul tipologiilor abrutizate de mediul în care trăiesc și care le-a ucis miracolul inocenței, și cred că aceasta este adevărata interpretare a piesei. Oricum, cred că și Ștefan Caraman a avut o frumoasă întâlnire cu acest spectacol.

Oltița CÂNTEC

„A fi sau a nu fi", în variantă autohtonă

După ce, în 1990, chingile cenzurii politice au dispărut, a existat un moment, de câțiva ani buni, în care dramaturgia autohtonă părea că se teme să se manifeste. Autorii consacrați, obișnuiți să scrie într-un anumit fel, care fie făcea servicii regimului comunist, fie încerca, sub masca unui limbaj esopic, să păcălească vigilenta cenzură, aveau nevoie de o perioadă sabatică în care să-și reevaluze pozițiile creatoare. Literatură de sertar nu prea exista, iar noii dramaturgi aveau și ei nevoie de un răgaz pentru a-și aprinde motoarele creației. Nici teatrele nu se prea dădeau în vânt după piesele românești, după ce stagiuni la rând fuseseră determinate să aducă la rampă preponderent repertoriul național. Toată lumea căuta marfă de import, atitudine explicabilă după aproape o jumătate de secol de izolare culturală.

Etapa aceasta s-a consumat repede, ei urmândn-i una în care un nou val de dramaturgi s-a impus prin subiectele abordate și prin stilul proaspăt, îndrăzneț pe care îl practică. Editura UNITEXT a fost una, cea mai activă, dintre cele care s-au preocupat de descoperirea și promovarea, prin concursuri și tipărire, a noilor valori ale dramaturgiei indigene. Una dintre descoperiri a fost Ștefan Caraman, un tulcean salariat la o filială locală a unei bănci, care s-a apucat să scrie piese de teatru. Câteva dintre ele au fost publicate de antepomenita editură – *Morți și vii, M&M (couture à porter)*, *Santiago el Campeon* – ori de altele *(XXI de scene din viața lui Ștefan, Ultimul hippie, Gustul de orhidee, Diabolique),* unele au fost puse deja în scenă (la Sfântu Gheorghe, Piatra Neamț, București), ceea ce atestă faptul că opera dramatică a lui Ștefan Caraman e cât se poate de vie, interesează.

Recunoscut ca un oraș fidel tradițiilor care l-au consacrat, unde avangarda își face loc ceva mai încet și mai timid, Iașul a adus recent, la una dintre rampele instituțiilor sale de spectacole, cea mai tânără, unul dintre textele lui Caraman. Scena este cea de la Ateneu-Centru European de Creație, unde Ion Sapdaru a lucrat *Morți și vii,* premiera deschizând anul teatral 2005 al așezământului tătărășan. Textul impresionează prin tema abordată, prin maniera în care este

Dumitru NĂSTRUŞNICU.

tratată și prin stilistica dramaturgică. Subiectul este desprins din paginile unei publicații cotidiene: într-o morgă dintr-o localitate nenumită, o tânără aflată în moarte clinică este pângărită de un angajat necrofil. Parcă pentru a face posibilă pedepsirea agresorului, fata revine la viață, violatorul fiind încarcerat pentru cumplita sa faptă. Ștefan Caraman a preluat doar datele contextuale din acest îngrozitor fapt de viață, jonglând apoi ficțional cu ele. Ceea ce l-a interesat pe scriitor, dincolo de monstruozitatea faptei, a fost motivația, explicația plauzibilă a unei asemenea atrocități. Caraman a așezat astfel luminile piesei sale încât a reușit să-i găsească circumstanțe violatorului, circumstanțe de sorginte psihanalitică, scoase la iveală din locurile cele mai ascunse ale subconștientului. Maler, acesta este numele de botez teatral al necrofilului, este capabil de dragoste, de compasiune și lirism, sentimente pe care le transferă într-un segment al vieții, moartea, pe care puțini și l-ar putea închipui în acest mod. Solid sunt construite și celelalte personaje din acest peisaj morbid, mai puțin exploatat artistic. Cei trei asistenți care lucrează printre cadavre au o percepție cinică asupra existenței, un cinism generat de chiar mediul în care lucrează. în economia dramatică a lucrării autorul lasă fiecăruia suficient spațiu pentru a-și schița biografia. Inclusiv fetei, Cameea, care părea că și-a dorit să moară, pentru că viața, pentru ea, nu e decât un îndelung șir de suferințe.

Pe Ion Sapdaru, piesa lui Ștefan Caraman l-a provocat. A mărturisit acest lucru și la conferința de presă, dar starea s-a simțit și în spectacol, de la prima până la ultima replică. Ion Sapdaru a preferat o formulă scenică în care textului i-a fost lăsată toată libertatea de exprimare, de dezvoltare spectaculară. Logica repetitivă pe care e arhitecturată lucrarea dramatică e respectată și în spectacol, fără să deranjeze prin reluare, ci punând accentele și punctând stările ce meritau subliniate. Ștefan Caraman a subminat deliberat structura clasică cu acte, scene și tablouri, propunând un exercițiu de deconstrucție. Un exercițiu reușit, așa cum apare și la rampa unde l-a transpus Ion Sapdaru. Regizorul i-a adăugat câteva tonalități proprii, cu sprijinul interpretării actoricești, al coloanei sonore, mișcării scenice și eclerajului. Actorii cu care a lucrat Ion Sapdaru sunt din echipa de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri“ (Dumitru Năstrușnicu, Daniel Busuioc, Radu Ghilaș), de la Universitatea de Arte „George Enescu“ (lectorul universitar Octavian Jighirgiu și studenta Nicoleta Lefter) și de la Ateneu (Benoît Vitse). Deși nu au mai jucat niciodată în această formulă, ei s-au acordat foarte bine la lungimea de undă stabilită de directorul de scenă. Dacă celor de la Național le știam calitățile, o surpriză extrem de plăcută au reprezentat-o Octavian Jighirgiu și Nicoleta Lefter. Păcat că Octavian Jighirgiu nu are loc într-o trupă, căci ar onora-o, oricare ar fi ea. Nicoleta Lefter a convins pe deplin în privința aptitudinilor sale teatrale, impresionând atât prin prospețimea jocului, cât și prin firescul cu care s-a integrat într-o echipă în care era cea mai puțin experimentată.

Spectacolul a atras puhoi de lume, poate și datorită anunțului că în sală nu au voie decât cei peste 16 ani. La final, toți plecau îngândurați. Meditația autorului transmisă spectatorilor e un fel de „a fi sau nu a nu fi“ în variantă autohtonă.

Ateneul Tătărași, Iași – Morți și vii **de Ștefan Caraman. Regia: Ion Sapdaru. Scenografia: Gelu Rișca. Mișcarea scenică: Marius Manole. Regia tehnică: Ionuț Albianu. Distribuția: Dumitru Năstrușnicu** ***(Maler),*** **Nicoleta Lefter** ***(Cameea),*** **Daniel Busuioc** ***(primul asistent),*** **Octavian Jighirgiu** ***(al doilea asistent),*** **Radu Ghilaș** ***(al treilea asistent),*** **Benoît Vitse** ***(Principalul).*** **Data premierei: 30 ianuarie 2005.**

Valentin COȘEREANU

La Ipotești

În decembrie 2003 am fost invitat de Ion Caramitru la UNITER, explicându-mi-se în prealabil că e vorba de o conferință de presă în care aveam rolul să prezint *Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii Mihai Eminescu,* în mai noua sa postură de adevărat *Centru european de cultură*. Ținta finală: parteneriatul celor două instituții pentru a iniția cu tineri actori ai teatrelor din țară cursuri practice referitoare la arta și tehnica recitării poeziei, întrucât s-a ajuns la concluzia că ea nu intră în preocupările școlilor dramatice din țară. Și când s-a spus aceasta se avea în vedere și programa UNATC din București – deficitară la capitolul în cauză. Deși invitat, Ministerul Culturii și Cultelor a găsit de cuviință să nu-și trimită un reprezentant la această avanpremieră *națională*. Numai că lucrurile au decurs în normalitatea lor și, în acest fel, a intrat în proiectul cultural al Memorialului *Atelierul de poezie* de la Ipotești din iunie–iulie 2004 în parteneriat cu UNITER.

Doisprezece tineri actori au beneficiat în prima ediție a atelierului – timp de două săptămâni – de generoasele spații ipoteștene, timp în care Ion Caramitru i-a îndrumat în tainele recitării poeziei, poetul Ilie Constantin în intimitățile laboratorului creației poetice, iar criticul literar Alex Ștefănescu în istoria vie a poeziei române. Alăturându-se *Premiului Național pentru Debut Editorial, Bursei Naționale Mihai Eminescu* ori *Taberei Naționale de Grafică,* ***Atelierul de poezie*** va deveni o constantă ipoteșteană, pentru a deprinde cu profesionalism această minimalizată latură a artei dramatice; căci trebuie s-o spunem, dezbaterile cursurilor, care au avut în final și o probă practică, au fost exerciții de forță, inițiere, dezvăluiri de maximă subtilitate, trimiteri la istoria artei scenice românești.

Se cade să pronunțăm numele actorilor interesați de la început în *a învăța*, atunci când atelierul nu făcuse vâlvă, așa cum s-a întâmplat după aceea...În ordine strict alfabetică: Florin Aionițoaei, Vasile Calofir, Dana Dumitrescu, Corina Dragomir, Dorina Maria Harangus, Otilia Huzum, Eliza Noemi Judeu, Carmen Lopăzan, Raluca Oprea, Alexandru Pavel, Silvia Rusan și Adina Suciu.

Programul a început, cum era firesc, printr-o acomodare cu spațiul ipoteștean și cu obiectivele Memorialului: biserica familiei Eminovici, casa memorială, biserica satului – construită la inițiativa lui Nicolae Iorga în amintirea poetului – muzeul nou, casa țărănească de epocă, Biblioteca Națională de Poezie – așezământ unic în țară. În sfârșit, o miniexcursie spontană până la lacul din pădurea Baisei, au fost îndeajuns pentru ca grupul sa se „sudeze“, să uite anodinul citadin și să înceapă lucrul. Ion Caramitru, la rândul său, a avut inspirația să înceapă atelierul, propunând ca material de lucru două structuri poetice diferite: lirica Floarei Țuțuianu – pe de o parte – și poezia cu totul specială a orbilor – pe de altă parte. Munca susținută a celor 9–10 ore pe zi a dat rezultatele scontate, așa încât, în ultima zi a șederii la Ipotești, „trupa“ deja închegată a dat o reprezentație spre bucuria spectatorilor. Frumusețea acestei stări de spirit a constat nu doar în deprinderea tehnicii de lucru (respirație, mișcare scenică etc.), ci mai ales, pătrunderea sensurilor ascunse ale textului, ale *sugerării*, căci ce altceva este *poezia* dacă nu *sugerare*, „voluptuos joc de icoane“, „strai de purpură și aur peste țărâna cea grea“?! (Eminescu). După un timp de lucru la Ipotești, tinerilor actori li s-a revelat – venind din adâncurile talentului lor – taina recitării *în sens*, adică recitarea de dinlăuntrul ei a poeziei, înlăturarea oricărei urme a sforăitoarei declamări, „când nimic nu ai de spus“. Dar poate cea mai aleasă dintre toate deprinderile recitării, care se vrea a crea o adevărată școală ipoteșteană, este faptul că, desprinși de o lume a egoismului și dezbinării, s-a creat acolo un flux între participanți, apoi între participanți și cei care i-au învățat și, nu în ultimă instanță, între toți la un loc și gazde. Mărturie stă faptul că la „complotul“ de după terminarea atelierului s-a găsit de cuviință ca la a XXXVI-a ediție a *Zilelor Eminescu* din ianuarie 2005 să i se propună maestrului Ion Caramitru regia unui spectacol cu texte din toți poeții laureați ai *Premiului Național de Poezie* pentru „Opera omnia“ – cel mai râvnit premiu de poezie al țării. Selecția – dificilă sarcină! – a creat un soi de măr al discordiei, căci și-au revendicat-o pe rând: Ilie Constantin (autorul inițial al selecției), apoi Mihaela Constantin, care a propus o variantă îmbunătățită, în sfârșit, actorii înșiși, pe care Ion Caramitru i-a lăsat să-și aleagă din marea volumelor puse în față ceea ce credeau că li se potrivește. Așa s-a născut spectacolul *CETĂȚENI DE ONOARE AI POEZIEI*, pregătit la Ipotești și oferit spectatorilor de pe scena Teatrului *Mihai Eminescu* din Botoșani, unde s-au decernat premiile deja amintite. Spectacolul care, la anunțarea lui, a fost primit cu reticență de botoșăneni, a fost aplaudat la „scenă deschisă“ de mass-media. Nu este întâmplător faptul că, pentru regia spectacolului, Ion Caramitru a fost numit de *Jurnalul Național* „Omul zilei“.

Construit, așa cum spuneam, pe textele poeților premiați (Mihai Ursachi, Gellu Naum, Cezar Baltag, Petre Stoica, Ileana Mălăncioiu, Ana Blandiana, Șt. Aug. Doinaș, Mircea Ivănescu, Cezar Ivănescu, Constanța Buzea, Emil Brumaru, Ilie Constantin, Angela Marinescu), spectacolul are meritul de a fi unul care să-și merite titulatura, căci el este *un tot*, având o idee cap–coadă și un ritm interior greu de găsit (câteodată la un spectacol de autor), pe durata unei ore și douăzeci de minute. Riscul de a înșirui poezii (oricât de bine alese!) era foarte mare. Regizorul însă a știut să scoată din fiecare poezie ideea premergătoare celei din față și s-o lege de următoarea, așa încât subtilitățile ce reieșeau din text, din sensurile (câteodată noi!) date de interpretarea versurilor – ori din mișcarea scenică – să facă din spectacolul prezentat un adevărat *eveniment*. S-a mizat, evident, pe aptitudinile actorilor. Dar și pe cele vocale ale Ralucăi Oprea. Cum s-a mizat pe bagheta magică a Corinei Dragomir, care dădea intrările, cum se dau la concertele simfonice de către dirijor. O tobă, o damigeană, o pălărie, un șal, un bol de sticlă, niște cărți de Tarot și câteva volume de poezie – toate mânuite de actorii înșiși – au constituit substanța acestui spectacol. S-a adăugat din afara lor (a actorilor) doar măiestria viorii profesorului Constantin Lupu, care a știut să scoată din improvizații și fragmente de melodii populare un amestec scenic care să incite și să dea valoare poeziei.

Și peste toate acestea a căzut pulberea fină a bucuriei unei noi întâlniri ipoteștene, iar noi, gazde bucuroase, timp de opt zile – într-un ianuarie înghețat – am avut cu toții credința că vom izbândi.

OPERA NAȚIONALĂ DIN BUCUREȘTI

Luminița VARTOLOMEI

Paradoxul spațiului curb

Zbătându-se între fireasca năzuință de a-și îmbogăți repertoriul și nenorocita imposibilitate de a accede la capodoperele ce-i lipsesc de pe afiș (imposibilitate determinată în principal de faptul că nu dispune de *toate* vocile capabile să atace *orice* partitură), Opera bucureșteană încearcă să fie „în pas cu lumea“, abordând unele creații de plan secund (ca să nu spun „de mâna a doua“) care fac astăzi, pe alte meridiane, deliciul acelor iubitori ai genului sătui de cele circa douăzeci de titluri de maximă valoare rulate iar și iar pe scenele lirice de pretutindeni. Soluția este demnă de toată lauda, dar nu mă poate face să sper că ea va și atrage în mod constant publicul nostru, cam rarefiat în ultima vreme; căci, oricât de minunat va fi montată și interpretată o asemenea lucrare, ea nu-și va putea depăși nicicum limitele valorice care au împiedicat-o secole de-a rândul să rivalizeze cu operele de prim rang, luate cu asalt de către spectatori indiferent cine și cum le-ar cânta...

Pentru *Simon Boccanegra* de Verdi, aceste limite sunt impuse deopotrivă de subiectul confuz-melodramatic (scenariștii telenovelelor de azi pot fi de-a dreptul invidioși, mai întâi pe Gutierrez, care a inventat povestea, apoi pe Piave, care a transformat-o în libret, și, în cele din urmă, pe Boito, care a rafistolat-o!), cât și de

muzica lipsită cu desăvârșire de vreun cât de mic motiv demn (și posibil!) de reținut. Or, o baie de sonorități splendide, ieșite de sub pana de maestru a unui compozitor admirabil slujit de uneltele tehnicii sale, dar părăsit pentru moment de scânteia inspiratoare a geniului, poate încânta pe moment auzul, dar nu va cuceri niciodată sufletul...

Din fericire, auzul este răsfățat într-adevăr, atât de sonoritățile orchestrale (ample și consistente, fără stridențe și fără a acoperi glasurile cântăreților), cât și de cele vocale (calde și strălucitoare la Roxana Briban, dense și catifelate la Iordache Basalic, penetrante și tensionate la Pompei Hărășteanu, întunecate și insinuante la Sever Barnea și Ștefan Schuller, sigure și luminoase la Virgil Profeanu – acest promițător tenor spinto, de care Opera Națională are atâta nevoie!), controlate sever, impulsionate cu energie și echilibrate inteligent de către tânărul dirijor Ciprian Teodorașcu.

Și tot din fericire, regia de tip tradițional a Andei Tăbăcaru-Hogea (laconică și sobră, cu mișcări sumare și previzibile, în clasicele compoziții plastice ale puținelor personaje și ale rarelor participări ale mulțimilor) evoluează în scenografia modernă a arhitectului Cătălin Arbore (conturând o lume care nu mai este aceea a Genovei din secolul XIV, ci un univers imaginar, alcătuit din elemente pregnant contradictorii), astfel încât banalitatea și absurditățile poveștii (în care se regăsesc toate ingredientele lacrimogene cu putință, adunate în jurul copilei „din flori", rămasă orfană, dispărută și regăsită, răpită și salvată etc.) își pierd din importanță sub impresia puternică pe care o degajă dimensiunea pur picturală a fiecărui cadru (în care linia și culoarea, transparența și luciul „joacă" intens).

Întreaga scenă este cuprinsă într-o uriașă construcție – corabie a corsarului, dar și palat al dogelui (același Simon Boccanegra) –, ale cărei arcuiri închid ambiții și visuri, intrigi și orgolii, uneltiri și revolte, iubiri și crime... Iar paradoxul acestui spațiu curb constă în trăirea simultană a claustrofobiei și a agorafobiei: prizonier în pântecele balenei sau abandonat singurătății în deșert, omul rămâne supus acelorași forțe interioare care-l pot condamna ori mântui la judecata semenilor sau a propriei conștiințe.

Opera Națională din București – Simon Boccanegra. **Muzica: Giuseppe Verdi. Libretul: Francesco Maria Piave și Arrigo Boito. Regia: Anda Tăbăcaru-Hogea. Scenografia și luminile: arh. Cătălin Arbore. Conducerea muzicală: Ciprian Teodorașcu. Maestru de cor: Stelian Olariu. Distribuția: Iordache Basalic** ***(Simon Boccanegra),*** **Pompei Hărășteanu** ***(Fiesco),*** **Sever Barnea** ***(Paolo),*** **Ștefan Schuller** ***(Pietro),*** **Roxana Briban** ***(Amelia Grimaldi),*** **Virgil Profeanu** ***(Gabriele Adorno),*** **Mihai Lazăr** ***(Un căpitan),*** **Sidonia Nica** ***(Camerista Ameliei).***

OPERA DIN BRAȘOV

Ochiul suplimentar

La sfârșitul anilor '60, când – ca solist al scenei lirice bucureștene – Cristian Mihăilescu debuta în spectacolul *Povestirile lui Hoffmann,* realizat de către regizorul Hero Lupescu, probabil nu-și închipuia că va veni cândva vremea să monteze el însuși unica operă a consacratului compozitor de operete; și totuși, contactul repetat cu acest splendid „cântec de lebădă" al lui Jacques Offenbach (prezentat în premieră mondială la Opera Comică din Paris abia la patru luni după moartea autorului, într-o versiune a partiturii definitivată de Ernest Guiraud prin scrierea câtorva recitative și prin orchestrarea partiturii de pian) trebuie să-l fi marcat profund pe viitorul regizor Cristian Mihăilescu, de vreme ce, preferându-l atâtor altor titluri ilustre, a ales acum să-l introducă în repertoriul Operei din Brașov, al cărei director general este...

Desigur, îndrăzneața opțiune pentru un opus atât de pretențios prin dimensiuni (3 acte, plus prolog și epilog), prin densitatea simfonică a scriiturii vocal-orchestrale (pusă în valoare aici de conducerea muzicală precisă și expresivă a tânărului dirijor Traian Ichim) și mai cu seamă prin dificultatea pe care o presupune susținerea unui mare număr de roluri (21, dintre care unele cu o scriitură muzicală deosebit de solicitantă) vădește încrederea directorului-regizor în forțele artistice ale trupei sale: chiar dacă pentru premiera spectacolului el a apelat și la doi cântăreți străini – tenorul francez (de origine germană) Joachim Knitter și baritonul canadian Dion Mazerolle –, nu-i mai puțin adevărat că (în vederea celor peste 30 de reprezentații ale turneului prin Elveția, Austria, Germania, Olanda și Anglia, pe care Opera din Brașov îl susține în această primăvară), Cristian Mihăilescu și-a asigurat pentru fiecare rol participarea a câte doi, trei sau chiar patru interpreți. E drept că există și două grupuri de câte patru personaje ce pot fi interpretate de către același solist: dintre aceste roluri cvadruple (pe alocuri înzestrate cu savuroase elemente de compoziție), primul (acela în care, în spectacolul bucureștean de odinioară, a jucat, ani de-a rândul, însuși Cristian Mihăilescu) a fost susținut la premiera brașoveană de Cristian Dicu, iar în cel de-al doilea a evoluat Dion Mazerolle – ambii conturând o serie de figuri pregnant diferențiate în contextul fantasticei înșiruiri de întâmplări din *Povestirile lui Hoffmann*.

De altfel, cred că principala caracteristică a montării realizate de către Cristian Mihăilescu este cizelarea minuțioasă a fiecărui rol, printr-un admirabil lucru cu soliștii, care reușesc astfel să-și individualizeze personajele atât prin mimică, gest și atitudine, cât și prin maniera de cânt. Singurul interpret, care, din aceste puncte de vedere, nu mi s-a părut adecvat a fost tocmai oaspetele francez: Joachim Knitter are o generoasă voce de tenor dramatic, dar stăpânirea ei (îndeosebi în pasajele înalte) nu e întotdeauna suficient de sigură, iar înfățișarea și jocul său actoricesc („butucănoase", amândouă) sunt poate fidele adevărului istoric cu privire la omul care a fost E.[rnst] T.[heodor] A.[madeus] Hoffmann (1776–1822), dar sunt cât se poate de departe de imaginea romantică pe care posteritatea a făurit-o acestui intelectual neobișnuit de complex (jurist și scriitor, compozitor, dirijor și critic muzical, caricaturist, pictor de fresce și scenograf). Însă admirabila dicție a cântărețului și sensibila lui frazare muzicală au stimulat, fără îndoială, realizarea la un nivel superior a interpretării, de către întreaga echipă solistică, a partiturii în limba franceză – fenomen la care au contribuit din plin și îndrumările de stil și pronunție primite de la Alain Nonat, directorul general artistic al Teatrului „Lyricoregra 20" din Montréal, cu care Opera din Brașov colaborează în cadrul programului internațional „Tineri ambasadori lirici".

Dacă cele patru eroine ale nefericitelor iubiri hoffmanniene s-au succedat într-o progresivă creștere valorică a trăsăturilor muzicale și dramatice (cu toată excepționala întindere în acut a vocii sale, Valentina Mărgăraș nereușind pe de-a-ntregul să imprime *Olympiei* perfecțiunea sonoră rece pe care natura păpușii mecanice o cerea, Maria Petcu idealizând fragilitatea suavă a *Antoniei*, Cristina Radu conferind *Giuliettei* o pasionalitate cuceritoare, iar spectaculoasa apariție mută a Simonei Manole Mărcan împrumutând de fiecare dată *Stellei* o binevenită aură de mister), singurul prieten adevărat al lui Hoffmann s-a situat constant la o altitudine artistică demnă de toată lauda (Asineta Răducan fiind la fel de convingătoare și în rolul în travesti al lui Nicklausse, și atunci când – sub chipul Muzei – dezvăluie adevărata identitate a personajului, izbutind chiar să rostească proza surprinzător de firesc și de nuanțat pentru o cântăreață). În fine, cu aplicație și talent, Mihai Irimia *(Spallanzani),* Dan Popescu *(Crespel),* Paul Tomescu *(Schlemihl),* Adrian Mărcan *(Hermann),* Daniel Vâlcoci *(Nathanael)* și Irinel Felea *(Luther)* dau viață personajelor de plan secund, iar Doina Munteanu întruchipează Vocea mamei, cântând în închipuirea Antoniei.

Întreagă această defilare de figuri fantastice este expresiv „coregrafiată" de către Nermina Damian și înveșmântată de către Viorica Petrovici în costume somptuoase, sugerând deopotrivă timpul (sfârșitul secolului XVIII) și locul acțiunii, dar și caracterul fiecărui personaj (inclusiv pe acela al unuia... inventat: Cocoșul automat, prezent cu tâlc în preajma lui Spallanzani). Structura fixă unică realizată de către scenografă pentru toate cele patru spații de joc particularizate prin ingenioase elemente mobile (Taverna lui Luther și casa fizicianului Spallanzani din Nürnberg, locuința lui Crespel din München și aceea a Giuliettei din Veneția) fascinează prin inteligenta amplificare a adâncimii și înălțimii scenei, grație unei elegante scări arcuite ce coboară pe fundal, dezvăluind un basorelief halucinant, alcătuit din capete de femei în al căror păr fabulos se aprinde la un moment dat, în mijlocul a ceea ce părea a fi o buclă, lumina unui al treilea ochi.

Este, acest ochi suplimentar, un simbol pentru universul nemărginit al imaginației, a cărui privire interioară i-a reunit din nou pe regizor și pe scenografă într-o operă de artă în egală măsură consistentă și elocventă. Iar acei spectatori care au citit cu atenție scurtele însemnări ale lui Cristian Mihăilescu din programul de sală vor fi înțeles cu siguranță că, pentru el, această punere în scenă nu constituie nici pe departe modalitatea definitivă de înțelegere a operei lui Offenbach: „Asaltul ideilor asupra regizorului" enunță o serie de puncte de vedere temerare, pe care, fără îndoială, că o viitoare montare le va putea fructifica. Rămâne de văzut dacă acest lucru se va întâmpla pe o altă scenă din țară sau pe una din străinătate...

Opera din Brașov – Povestirile lui Hoffmann. **Muzica: Jacques Offenbach. Libretul: Jules Barbier. Regia: Cristian Mihăilescu. Scenografia: Viorica Petrovici. Coregrafia: Nermina Damian. Conducerea muzicală: Traian Ichim. Soliști: Joachim Knitter *(Hoffmann),* Asineta Răducan *(Nicklausse),* Valentina Mărgăraș *(Olympia),* Maria Petcu *(Antonia),* Cristina Radu *(Giulietta),* Cristian Dicu *(Adreas, Cochenille, Franz și Pitichinaccio),* Dion Mazerolle *(Lindorf, Coppelius, Dr. Miracle și Dapertutto),* Mihai Irimia *(Spallanzani),* Daniel Vâlcoci *(Nathanael),* Dan Popescu *(Crespel),* Irinel Felea *(Luther),* Paul Tomescu *(Schlemihl),* Adrian Mărcan *(Hermann),* Doina Munteanu *(Vocea mamei),* Simona Manole Mărcan *(Stella).* Data premierei: 11 decembrie 2004.**

TEATRUL NAȚIONAL DE OPERETĂ „ION DACIAN"

Actualizare, localizare și globalizare

Fără cor și fără balet, fără somptuozitatea unor decoruri și costume numeroase, în schimb, cu o partitură muzicală alcătuită aproape exclusiv din numere devenite (în cei 85 de ani trecuți de la premiera absolută, ce a avut loc la Berlin, în 15 aprilie 1920) veritabile șlagăre ale genului, *Logodnicul din Lună* (titlu – mult mai potrivit – sub care se prezintă la noi *Vărul din Dingsda* de Eduard Künneke) este mai aproape, ca factură, de „comedia cu cânticele" de pe timpul lui Alecsandri, decât de opereta pe care tot la acea vreme o impuneau drept model clasicii școlilor vieneză și pariziană. Cum într-un asemenea spectacol teatrul dobândește o importanță egală cu muzica, este evidentă necesitatea ca la fiecare nouă punere în scenă proza să fie revizuită, eliminându-se poantele învechite și inventându-se altele, actuale, ba chiar și locale. Așa se face că bătrâna versiune românească realizată de V. Timuș și M. Păun pentru premiera bucureșteană din 18 martie 1966 a dobândit acum o serie de elemente care vădesc tendința contemporană a... globalizării: în loc de uvertură, la față de cortină, genericul serialului *Tânăr și neliniștit* dezvăluie unul câte unul eroii poveștii (ea însăși un fel de telenovelă!); chiar și scenografia Dianei Ioan (atât prin decorul unic al grădinii subtropicale, cât și prin unele dintre inspiratele costume feminine) sugerează drept loc al acțiunii mai degrabă o vilă hollywoodiană decât una austriacă; nobilul Egon von Wildenhagen capătă figura savuroasă a unui punkist; August, în blugi tăiați și cu rucsacul în spate, intră în scenă cățărându-se din sală, ca un adevărat turist rătăcit, în timp ce Roderich este categoric un motociclist convins; finalurile de ansambluri sunt invariabil fotografiate pentru albumul de familie, iar Josef vorbește la telefonul celular; Hanny și Julia declamă din *Romeo și Julieta*, iar August din *Hamlet*, în original; până și Luna vorbește englezește!

Sunt, acestea, numai o parte dintre detaliile amuzante ce particularizează montarea de astăzi a regizoarei Constanța Câmpeanu față de premiera românească de acum aproape patru decenii a lui Nicușor Constantinescu (în care soprana Constanța Câmpeanu a evoluat și ea!), ca și față de spectacolul mai tânăr cu vreo douăzeci de ani al lui George Zaharescu. Ritmul alert al discursului scenic, susținut de un joc actoricesc amuzant, constituie cu siguranță principala calitate generală a demersului regizoral, după cum frumusețea interpretărilor solistice se

Scenă din spectacol.

datorează într-o măsură considerabilă și susținerii orchestrale prompte și consistente pe care, în debutul său la pupitrul Operetei, foarte tânărul dirijor Răzvan Luculescu reușește să o realizeze. Și dacă valoarea muzicală a contribuției unor *cântăreți* precum Bianca Ionescu, Daniela Vlădescu, Anton Zidaru, Orest Pâslariu sau Marius Mitrofan era de așteptat, în continuare surprinde în chip deosebit de plăcut progresul vocal etalat de *actorul* Valentino Tiron. Ajutată de înfățișarea supraponderală, Alexandra Savu face deosebit de credibilă personalitatea mătușii gurmande, fiind secundată cu haz de cei doi valeți interpretați de către Cornel Todea și Bogdan Ardeleanu. Cât privește mișcarea scenică propusă de Andreea Toma, ea suplinește în chip fericit, prin numeroasele dansuri de toate tipurile (de la vals la tango și de la foxtrot la cha-cha), încredințate cântăreților-actori, absența baletului despre care vorbeam la începutul acestor însemnări.

Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian" București – Logodnicul din Lună. **Muzica: Eduard Künneke. Libretul: Hermann Haller și Rideamus, după Max Kempner-Hochstadt. Regia: Constanța Câmpeanu. Scenografia: Diana Ioan. Mișcarea scenică: Andreea Toma. Conducerea muzicală: Răzvan Luculescu. Distribuția: Bianca Ionescu *(Julia)*, Daniela Vlădescu *(Hanny)*, Orest Pâslariu *(Josef)*, Alexandra Savu *(Wimpel)*, Valentino Tiron *(Egon)*, Anton Zidaru *(August)*, Marius Mitrofan *(Roderich)*, Cornel Todea *(Hans)*, Bogdan Ardeleanu *(Karl)*. Data premierei: 17 decembrie 2004.**

PUBLICUL

Ion PARHON

Un „personaj" seducător la Casandra

Cu puțin timp în urmă, am descins la „Casandra", la „Gala absolvenților 2005", de această dată ca simplu spectator, nu ca membru al juriului, fapt care mi-a permis ca, paralel cu atenția acordată celor întâmplate pe scenă, să fiu și mai aproape cu ochii și simțirea de ceea ce se petrecea în sală. Ei bine, pot afirma – cu mâna pe inimă – publicul de aici reprezintă un adevărat și fascinant „personaj". Este creatorul unui spectacol care întregește, uneori „salvează", iar în cel mai bun caz încununează evoluția viitorilor actori (și regizori și scenografi etc.), eliberând totodată un flux de energie emoțională ce se întoarce, în chip benefic, către protagoniștii reprezentației de pe scenă. La spectacolele *Stele în lumina dimineții, Vassa Jeleznova* și *Cu ușile închise,* dar mai ales la *O noapte furtunoasă* și *Romanțioșii,* adevărate furtuni de aplauze, la scenă deschisă, purtau interpreții pe valul simpatiei generale și al ambițiilor lor de a-și apropia succesul profesional. Momente de temperatură fierbinte, de euforie colectivă și de contagioasă bună dispoziție, îmi revin în minte, legate de spectacolele cu piesele lui Caragiale și Edmond Rostand, numite mai sus, în care, în special „primele" distribuții au declanșat printre tinerii spectatori un adevărat „delir", cascade de râs, chiote și fluierături de entuziasm, așa cum numai aici, la „Casandra", în edenul artei juvenile, mai poți întâlni. Este o atmosferă ce reușește să te facă să uiți și de frigul de-afară (erau minus 14 grade), dar și de unele săli de premieră, „înghețate“ de atâta sobrietate, cu spectatori fie circumspecți, fie blazați, cu unii oameni de teatru pricepuți să-și cenzureze bucuria sau grăbiți să nu le placă nimic, mai ales când este vorba despre acei regizori și acei actori incapabili de a-și deschide barierele sufletului, ca spectatori, în fața talentului mult mai tinerilor lor colegi de breaslă. Iar, dacă pentru absolvenții de mare talent, ca Mihai Bendeac (în *O noapte furtunoasă)* sau Bogdan Cotleț (în *Romanțioșii),* din această stagiune, ori Simona Stoicescu (în *Cușca)* și Relu Poalelungi (în *Îngrijitorul),* din stagiunea trecută, contactul cu aceste dovezi de admirație și entuziasm se vor fi repercutat și asupra încrederii cu care au pășit deja pe scenele unor teatre bucureștene, pentru toții interpreții, căldura publicului de la „Casandra“, ovațiile venite din partea unei săli populate (și) de mulți colegi de facultate au avut darul să fixeze în memorie conturul unei adevărate sărbători, fără egal la începutul carierei lor mereu însetate de succes, de certitudine. Am văzut, însă, la „Casandra“, nu numai tineri fericiți, pe scenă și în sală, dar și eminenți oameni de teatru seduși pentru o clipă de farmecul reprezentației, ca actorii Dorina Lazăr și Mircea Diaconu, directorii teatrelor „Odeon“ și, repectiv, „Nottara“, criticul Marina Constantinescu, actorii Mircea Rusu, de la Teatrul Național, Diana Lupescu, de la „Nottara“, ori Camelia Maxim, de la „Odeon“, sau pe Alina Berzunțeanu, acea „Vetă“ din spectacolul *O noapte furtunoasă,* de la „Bulandra“, foarte curioasă și încântată de performanțele mai tinerilor ei colegi întru personajele lui Caragiale. De altfel, adeseori, chipul doamnei Dorina Lazăr, nu întâmplător, poate, omul de teatru cel mai devotat promovării tinerelor talente, mi se dezvăluia ca un veritabil „seismograf“ al reușitelor actoricești din Romanțioșii, cu îngemănarea lor remarcabilă de ingenuitate, poezie, umor savuros, în vreme ce voioșia „bestială“ a tinerilor din sală, cu chiotele și exploziile nestăpânite de râs, era gata-gata să provoace și ea în jur un alt izvor incandescent de veselie. Lipsit de prejudecăți, de scenarii pregătite de-acasă, de efectul strivitor al lecturilor și al imaginii montărilor anterioare, sau de vanitate și invidie, tinerii spectatori de la „Casandra“ ne dau adeseori o lecție memorabilă de ingenuitate și fidelitate, de iubire manifestă, i-aș zice chiar „sălbatică“, pentru teatru și pentru cei care îl săvârșesc.

Marinela ȚEPUȘ

Acții și reacții

Am observat, adesea, în sălile de teatru, o reacție inadecvată a publicului. Fie că aplaudă cu multă abnegație producții submediocre, fie că se foiește, comentează sau pleacă înainte de lăsarea cortinei. Cu timpul, am ajuns să-mi spun că fiecare teatru și fiecare creație scenică își au, în definitiv, spectatorii pe care îi merită. Așa se face că, acum câțiva ani, am fost martora unei întâmplări care m-a marcat pentru totdeauna. Pe scena mare a Teatrului „Nottara“, urma să se joace *Jucăria de vorbe,* după Tudor Arghezi, în regia lui Alexandru Dabija (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț), în fața unui public format exclusiv din elevi. Cam vreo 500! Cei mai mulți erau dotați cu telefoane mobile. Până să înceapă reprezentația vacarmul era de nesuportat. Și după primele replici, la fel! Actorii au continuat, totuși. La început, nesiguri, confuzi... Apoi, din ce în ce mai în forță. Dar fără să exagereze. După câteva minute, patru–cinci elevi au părăsit sala, iar ceilalți s-au potolit ca prin minune. Fără ca cineva să fi intervenit. Telefoanele au tăcut și ele. Se auzeau doar râsetele (acolo unde era de râs) și aplauzele (acolo unde era de aplaudat). A fost un moment de grație, în care mi-am dat seama de puterea extraordinară a acestei arte atât de fragile, de efemere, care este și va rămâne teatrul. Cu condiția să fie artă, firește!

Acum puțină vreme, urma să văd, tot la Teatrul „Nottara“, dar în Sala Studio, spectacolul Teatrului Național din Cluj, *Cerere în căsătorie* (de A.P. Cehov, îndrăznesc să menționez, deși, pe afiș, nu era trecut nici un autor!), în regia lui Sorin Misirianțu și scenografia nu se știe cui... Scaunele erau toate ocupate. În majoritate de către elevi. Cam vreo 80. La care se adăugau vreo 20 de maturi. Chicoteli, îmbrânceli, fluierături... Făcând abstracție (pe cât se putea) de vânzoleala din sală, mi-am aruncat ochii spre scenă. M-a frapat decorul „urât“, neinspirat, cu elemente puține, disparate, așezate în fața pereților negri, cam scorojiți. Așa-zisul decor de turneu?!!! Poate că, totuși, interpreții vor face minuni, mi-am spus (îndelung) răbdătoare! Doar că nu s-a întâmplat deloc așa. Chiar de la început, am avut sentimentul unui spectacol „murdar“. Nu vulgar. Ce înțeleg eu prin spectacol „murdar“? Rostire neglijentă, strigăte fără rost, costume anoste, obiecte trântite cu zgomot, alergătură, tropăiala unuia dintre interpreți, când ceilalți doi vorbeau, distragerea atenției de la scena prim-plan, prin tot felul de grimase ale celui ce se afla în plan secund. Firește, tinerii spectatori au „taxat“ cele văzute pe scenă cu foșnituri, comentarii, rumoare. La un moment dat, Sorin Misirianțu (regizor și interpret) a întrerupt reprezentația încercând să facă liniște. A deranjat modul în care a făcut-o, numindu-i pe adolescenți *idioți* și continuând cu: „Suntem din Cluj și nu am crezut că așa ceva ni se poate întâmpla la București. Orașul Cluj nu admite un asemenea comportament al orașului București!“ (Ca să vezi: tot orașul era de vină pentru comportamentul câtorva juni năbădăioși!). Sunt bănățeancă și, de multe ori, mă gândesc cu nostalgie la civilizația părții de vest a țării, la viața de acolo, mai potolită, mai calmă... Totuși, parcă modul de interpelare al actorului-director de scenă n-a fost (prea) ardelenesc. Concluzia? Câțiva elevi au ieșit ostentativ exact după ce se reluase reprezentația, iar ceilalți și-au văzut, cu ceva mai puțin aplomb, de ale lor! Nu i-am condamnat prea tare. Făceau întocmai ceea ce vedeau că se întâmplă pe scenă.

Am plecat cu gustul amar că niște artiști au venit de departe cu gândul firesc de a avea succes în Capitală. Cine să fi fost de vină că acest spectacol, care nu atingea nici limita de jos a acceptabilului, a fost primit într-un mod atât de penibil?! Poate că directorii și secretarii literari ar trebui să fie mai atenți când oferă trupei „pașaportul“ de a pleca în turneu.

Articol inspirat de Cerere în căsătorie **de A.P. Cehov – Teatrul Național din Cluj. Direcția de scenă: Sorin Misirianțu. Cu: Cornel Răileanu, Oana Răduță, Sorin Misirianțu.**

Constantin PARASCHIVESCU

Magia lui Prospero

La al doilea spectacol cu *Furtuna* de Shakespeare, realizat de Liviu Ciulei în 1973, am stat pe treptele unui culoar dintre scaune la Grădina Icoanei, înghesuit între alți ghinioniști care n-au avut locuri, preț de peste trei ore cât a ținut spectacolul. Și *n-am simțit cum trece timpul*! Nici că stăteam ghemuit într-un loc incomod. Eram, cum s-ar zice, în altă parte, cu Prospero și naufragiații lui pe insula aceea imaginată de Liviu Ciulei ca un atelier de relicve culturale. Eram într-o magie, în „cel mai dens și mai filosofic spectacol“ al său, cum îl definește singur. Și era el însuși un personaj cu însușiri miraculoase, stăpânul unui duh care zboară sprinten cu aripile fanteziei și însuflețește zările, cerul. Ați văzut ce luminoși îi sunt ochii și ce sclipiri jucăușe îi joacă în ei când vorbește despre un spectacol pe care l-a realizat? ca despre o poznă, o șotie pe seama destinului. Un Prospero care râde și dă frumusețe lucrurilor, întâmplărilor, desprindere de limite și banal oamenilor. Magia artei din *Furtuna* arată, în viziunea sa, cum poate fi salvată cultura.

La 82 de ani, acest Prospero al teatrului și al filmului românesc ne-a dăruit o exemplară confesiune despre activitatea sa de scenograf, în documentarul-artistic realizat la TVR și difuzat în 21 februarie a.c., cu titlul inspirat din Eminescu: *Cu gânduri și cu imagini*. Chiar și încheie cu strofa poetului, amintind că preocuparea de a *înnegri multe pagini de-ale carierei* a avut-o încă „din zorii tinereții“. Și într-un interviu explicativ, precizează: „Încă din liceu am început să mâzgălesc schițe de decor. Apoi, în 1946, la douăzeci și trei de ani, am regizat și am făcut decorurile pentru primul meu spectacol profesionist, *Poveste stranie*. Peste un an, în aprilie 1947, e și actor, în spectacolul lui Ion Sava cu piesa *Golden Boy* (*Băiatul de aur*) de Clifford Odets, tradusă de el, unde a interpretat cu sensibilitate rolul titular și a conceput, sub îndrumarea regizorului, decorurile. Dacă luăm în seamă anul 1946 ca început de carieră, avem aproape 60 de ani de magistrală activitate artistică, în țară și în străinătate, din care maestrul ne prezintă cu generozitate îndeosebi o fațetă, cea de „pictor de teatru“, cum se numea încă în prima jumătate a secolului douăzeci. Cu schițe de decor, machete, ilustrații și scene din spectacole, secvențe de film, interviuri de odinioară și recente. Ani „de nopți“, cum le numește dânsul, pentru că zilele erau consacrate activităților regizorale, actoricești, legendarei direcții care a creat un stil inconfundabil al Teatrului Bulandra (1963–1972) și pentru plastica spațiului scenic nu-i rămâneau decât nopțile. „...Primele mele decoruri au avut căutare – spune dânsul – deoarece înlocuiau decorurile pictate pe pânză cu un fel de verism arhitectural“. Iar în comentariul filmului se amintește că în scenografie „e un constructor inefabil, forța decorurilor sale, pe cât de izbitoare, face ca arhitectul de odinioară, actorul de odinioară, să devină regizor al unui spațiu teatral care are o magie exemplară".

I-au fost apreciate decorurile la multe dintre spectacolele realizate în țară, pentru unul dintre ele, nereușit, *Macbeth* de William Shakespeare, primind chiar un premiu din partea Uniunii Artiștilor Plastici (1968). Cel mai simbolic decor consideră că l-a realizat la Baia Mare, în 1970, la spectacolul *Viteazul* de Paul Anghel; douăsprezece cumpene de fântâni dispuse circular, care prin mișcări simultane de coborâre, ridicare sau încrucișare, sugerau diferite stări dramatice, de tensiune, de luptă, de biruință. Din activitatea desfășurată în deceniile nouă și zece în S.U.A., artistul se remarcă prin procedee scenografice noi, îmbinând construcția cu un stil de sugestie modern prin lumină și uneori proiecții computerizate. Mobilier ce creează spații de joc și dispare progresiv apoi, lăsând loc copacilor înalți (*Trei surori* de Cehov), fundal creat prin tehnică a colajului (*Opera de trei parale* de Bertolt Brecht), două masive ziduri despărțite de un glob de aur, reprezentând sculptural zidul Tebei (*Bacantele* de Euripide), obsesia senzualului și a erotismului în roșul aprins al decorului – „vis roșu" (*Visul unei nopți de vară* de Shakespeare), tuburi metalice pătrate alcătuind un monument și zid de fundal cu deschideri de arc roman (*Coriolan* de Shakespeare), sugestia de casă înclinată pe spate, cu un vag aer neliniștit, deopotrivă fortăreață, mausoleu (*Din jale se întrupează Electra* de O'Neill, la Lyric Opera din Chicago, 1998), o fereastră uriașă de 20 metri pe 12, înclinată la 45 de grade, ce permitea schimbarea mai multor desene abstracte în spatele ei, cu reflexe în chip de raze solare sau zbor de păsări, ce sugerau poematic fluidul muzicii debussyene (*Pelleas și Melisande*, la Festivalul muzical de la Florența, 1991). Iar la *Cneazul Igor,* montat de Andrei Șerban la Covent Garden, folosește pentru decor lemnul nevopsit, nu fierul, socotind că „fierul, pus alături, face să plângă lemnul".

O oră de revelații excepționale, mai ales despre creația sa din afara țării, pe care noi nu o cunoaștem direct, unde a fost și director (la Lincoln Center din New York, Teatrul Guthrie din Minneapolis) și a primit numeroase premii (Premiul „Tony" – echivalentul teatral al „Oscarului" – pentru remarcabila activitate de la Teatrul Guthrie, Medalia „Helen Hayes" pentru *Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello la Arena Stage din Washington, Premiul „John Housseman" pentru contribuția sa la formarea și perfecționarea tinerilor oameni de teatru etc.). La cele obținute în țară, începând cu premiul de stat din 1961 pentru filmul *Valurile Dunării* până la titlul de Doctor Honoris Causa al U.N.A.T.C., conferit în 1997, și premiul de excelență la gala UNITER care i-a smuls lacrimi în 2001, aceste distincții de pe alte meridiane aureolează valoarea unei personalități excepționale a artei românești, pe care generația de astăzi și cele ce vor urma vor trebui s-o cunoască mai bine și să-i urmeze exemplul. Un bun prilej e și acest film produs de TVR, ai cărui realizatori merită felicitări sincere – producătorul Dan Necșulea, editorul de imaine Sebastian Chelu, directorul de imagine Viorel Sergovici, regizorul muzical Andreea Mărgineanu, organizatorul de producție Octav Lungu și neobositul redactor Doina Teodoru. Cu rafinatul comentariu al lui Marian Popescu, citit de Radu Bânzaru.

Ne auzim la Majestic

Din 14 februarie, cu realizatorii Teatrului Național Radiofonic „ne auzim la Majestic". Așa scrie pe programul primei întâlniri, care ne invită săptămânal, în fiecare luni la ora 11.00, la audiția unei premiere în incinta elegantă a barului Majestic de lângă Teatrul Odeon. Inițiativa inedită și atractivă, care reia, după o întrerupere de doi–trei ani, audițiile din studioul de înregistrare a teatrului radiofonic, cu mai puțini invitați atunci și o vreme cam aceiași. Acum pot participa mai mulți, împreună cu unii actori implicați și bineînțeles realizatorii direcți, prilejuind un dialog mai extins cu aceștia și poate mai viu. Dar, cum observă o colegă la prima întâlnire, majoritatea figurilor prezente sunt binecunoscute de ani de zile, ca să nu spun cam îmbătrânite, și se simte nevoia întineririi listei de participanți cu nume noi. Pe măsura ambițiilor presupuse.

Iată, prin vocea Cătălinei Buzoianu (director onorific al Teatrului Național Radiofonic), redacția își anunță intenția „de a sparge *cușca* radioului, de a intra în spații neconvenționale, neutilizate încă, de a stabili o relație între aceste spații și mijloacele teatrului radiofonic". A făcut-o la sfârșitul anului trecut cu spectacolul din tramvaiul itinerant prin București, *Un tramvai numit Popescu*, a făcut-o cu emisiunea de mărturii *Povestea Elisabetei Rizea* la Muzeul Țăranului Român, la Câmpulung Muscel, la Memorialul Sighet, a făcut-o la sfârșitul lunii februarie la Biserica Luterană cu *Brand* de Henrik Ibsen (din programul căruia am citat cuvintele directoarei). Ieșiri salutare din „cușcă", din tradiție și rutină, care merită a fi consemnate și comentate mai mult decât informativ și complezent, cu privirea îndrăzneață a minților tinere. Precum și adeziunea tinerilor realizatori la explorarea noilor spații – Ilinca Stihi (*Brand)*, Gavriil Pinte (*Un tramvai numit Popescu)*. Amfitrionul audițiilor de la barul Majestic, Mihai Lungeanu, e de altfel tot tânăr, în entuziasm și comunicativitate, susținând bilunar, din incinta braseriei *Capșa*, și o evocare nostalgică a faimoaselor întâlniri de altădată a personalităților culturale ale vremii, în polemici și schimburi de idei, într-o emisiune nostim numită *C'apșa e viața*. Și nu pot să nu remarc interesul unui tânăr realizator, Costin Manoliu, pentru cunoașterea și popularizrea creației artistice a unor excepționale personalități regizorale ca Vlad Mugur și Valeriu Moisescu, cărora le-a consacrat în ciclul „biografii-memorii" emisiuni-serial, în patru episoade primul, patru „urmate de alte patru" al doilea, ulterior editate pe compact-disc. Interes cu atât mai demn de prețuit cu cât își propune, astfel – il citez – „refacerea atmosferei din lumea culturală a acelor vremuri (anii 1945–1960, în primul caz n.m.) plină de vicisitudini și, paradoxal, de mari creații artistice". Alăturat angoasei pe care o produc unor talentate condeie tinere siluetele așa-ziselor „statui" ale personalităților cu succese artistice din trecut, interesul lui Costin pare chiar surprinzător; dar el nu e ofuscat de statui și a înțeles mai adânc rostul acestor reconstituiri, în spiritul ideii formulate de însuși profesorul Moisescu în emisiune: „Cred însă că trecerea noastră ciclică de la complexe de superioritate la complexe de inferioritate reprezintă un fenomen primejdios, menit să genereze confuzie. Reintegrarea în circuitul artei și culturii europene nu se realizează nici prin modestie exagerată, nici prin suficiență obtuză, nici prin intoleranță agresivă". Aportul experimentului regizor Cristian Munteanu în valorificarea alternanțelor între mărturii și episoade exemplificative ale scenariului dedicat lui Valeriu Moisescu a fost decisiv, stabilind coerență, dinamism și chiar sugestie de dramatic contrast între cele relatate (despre cenzură, de pildă) și muzică (ușor sfidătoare în context – Stelică Muscalu).

Surprinzătoare ideea realizării spectacolului *Brand* la Biserica Luterană, după înregistrarea textului în studio în 2004. Eroul lui Ibsen e un pastor și prezența lui aici perfect motivată prin identitate. În bună măsură și prin austeritatea principiilor, în rezonanță cu austeritatea spațiului. Tânăra regizoare Ilinca Stihi a sesizat bine deosebirea dilemei hamletiene („a fi sau a nu fi") de credința pastorului nordic („a fi însuți"), sau mai exact: „Când nu poți fi ce-ar trebui / fii numai ceea ce poți fi!". Și a concentrat vastul poem într-un scenariu de mai puțin de două ore, cu scenele și personajele principale din evoluția paradoxală a eroului care, neînduplecat și obsesiv, caută dreptatea veșnică a unui Dumnezeu inaccesibil, îndepărtându-se de oameni și omenie. Cu o distribuție exemplară, alcătuită din Irina Petrescu *(Mama),* Ana-Ioana Macaria *(Agnes),* Adrian Titieni *(Primarul),* Constantin Cojocaru *(Omul),* Ion Siminie *(Doctorul),* Adrian Văncică *(Einar)* și, reală figură de ascet, Gheorghe Visu (în rolul principal, Brand), a cărui carieră, dacă nu s-a întâlnit cu Tamerlan, Faust, Egmont sau Don Carlos pe care și i-a dorit, are parte de provocarea acestui personaj, pastorul, „care se dezintegrează"). Disfuncții sonore au făcut neinteligibil textul la primul spectacol din 24 februarie în mai multe momente, începând cu monologul lui Brand din prima scenă, când rostește ceva cu spatele la noi, ceea ce a derutat asistența; în plus, nici nu cred că se putea vedea și auzi bine din toate băncile locașului de cult, unde spațiul de joc e sub cupola din față și culoar. Ghicim, însă, dincolo de imperfecțiuni, o strădanie de a descifra complexitatea dramatică a unui text încărcat de semnificații și a-i da o rezonanță reală de intensitate. Gândesc doar că drama pastorului a rămas într-o intimitate de pereți reci, câtă vreme ea revendică zarea și piscurile unde bat vânturi năprasnice și înaltă menirea omului.

Tradiționala „cușcă" se îmbogățește, totuși, cu titluri și colaboratori noi. Debutanți sau de-acum autori consacrați, texte inedite ale unor dramaturgi universali, regizori din teatre. Tompa Gábor a înregistrat cu Coca Bloos un text de Visky András *Julieta;* Teodora Herghelegiu, piesa interpretată cândva la Muzeul Literaturii Române, *Ziua în care nu s-a întâmplat nimic,* de Antoaneta Zaharia, în distribuție cu autoarea și Frosa Cercel. Leonard Popovici pune în undă o piesă de Horia Gârbea scrisă în 1990, *Stăpânul tăcerii,* pamflet la adresa politicianismului și a dictaturii, cu acțiunea în Egiptul antic și sensurile străvezii cât istoria lumii, fructificând-o cu compozitorul Marcel Dragomir în versiune de musical. Stela Popescu, Virgil Ogășanu, Cristina Stamate, Răzvan Vasilescu și mai ales Mihai Mălaimare („mai ales" pentru că a lipsit câțiva anișori de la microfon) se amuză redând cu vervă ifosele pretențioaselor personaje. După cum Virgil Ogăşanu cu Valentin Uritescu, stimulaţi de pofta de joc a lui Mihai Lungeanu şi de fantezia tânărului dramaturg Radu Andrei Hora (student anul II regie la UNATC, clasa prof. Cătălina Buzoianu), au însufleţit cu inepuizabil umor o poveste inspirată din *O mie şi una de nopţi* în piesa pentru copii *Papucii lui Abu Cassem.* Cum tânărul debutant şi-a etalat reale însuşiri scriitoriceşti în domeniu, bătrânul motan cronicar şi-a frecat de bucurie lăbuţele că s-a mai ivit un şoricel în ogradă...! Rodica Mandache dramatizează, cu titlul *Zorba,* un celebru roman a lui Nikos Kazantzakis, rezervându-şi rolul Bubulinei, cu Mircea Albulescu şi Adrian Pintea în cele principale (regia Dan Puican) şi tot ea e Ecaterina cea Mare într-o piesă inedită pentru noi, cu acelaşi titlu, a lui G.B. Shaw, cu excepţionala voce de orchestră a lui Ştefan Iordache–*Potiomkin*, într-o premieră de la sfârşitul lunii ianuarie regizat de Cezarina Udrescu. Iar redactorul Costin Tuchilă valorifică un alt text inedit pentru noi, de data aceasta al francezului Jean Giraudoux, *Sodoma şi Gomora*, din 1943, pe care-l adaptează si-l încredinţează regiei artistice a lui Toma Enache (la a doua colaborare cu teatrul radiofonic). Scris în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, nu e de mirare că autorul vede sfârşitul lumii în alterarea prin ură a celei mai umane relaţii de cuplu, dragostea – „în fiecare casă îngerii ascultă neînţelegerile dintre soţ şi soţie". Şi, deşi trimis să concilieze raporturile, făptura divină nu izbuteşte, iar cuplul sortit să salveze cetatea, Lia şi Jean, se înstrăinează. Rostit în cultul valorilor literare, proprii stilului eseistic al lui Giraudoux, textul se ascultă cu interes şi uneori savoare a sugestiei. „Soarele deasupra Gomorei este o umbră", zice un personaj şi imediat te întrebi a cui? – „Trupul meu n-a fost niciodată altceva decât vocea mea spre tine", zice metaforic Lia sau Ruth partenerului de cuplu. Indecizia nu mă reprezintă, e efectul unei asemănări de voci în sonoritate, care, în alcătuirea distribuţiilor, scapă uneori regizorilor familiarizaţi mai puţin cu microfonul. Ei aleg actorii după personalitate şi talent, ceea ce e firesc, nu şi după *amprenta vocală* care să-i distingă printr-o particularizare şi un contrast clar. Erau voci inconfundabile altădată: Vraca, Manolescu, Calboreanu. Sunt şi astăzi: Ogăşanu, Iureş, Uritescu şi alţii, dar uneori nu le poţi diferenţia, ca în cazul de faţă între Irina Movilă (foarte expresivă *Lia)* şi Delia Nartea (tot atât de bună *Ruth),* sau chiar partenerii lor Mihai Dinvale *(Jean)* şi Mircea Rusu *(Jacques);* iar din piesa în două personaje a Antoanetei Zaharia, *Ziua în care nu s-a întâmplat nimic*, nu mai ştii de la un moment dat cine e una, cine alta. Câte un actor mai scapă un strigăt brusc în microfon, luând prin surprindere regizori şi tehnicieni de sunet care nu apucă să estompeze stridenţa, iar alţii articulează unele fraze după o gradaţie care mai mult voalează ideea (ca pe scenă, din păcate). Şi pun câte un accent aiurea (n-am auzit nicăieri pronunţânduse „adúlterul" cu accent pe u; l-a spus o actriţă la microfon).

Redactorii şi producătorii ne oferă bogate pagini documentare despre autori, piese şi interpreţi, cu informaţii şi reproduceri din scenarii, adevărate caiete-program (Crenguţa Manea, Irina Soare, Costin Tuchilă şi Domnica Ţundrea care a avut şi amuzanta idee de a reproduce frânturi din repetiţiile la *Stăpânul tăcerii*). Şi, într-o punguţă, un CD cu piesa înregistrată, spre amintire.

Cristiana GAVRILĂ

ÎN VIZITĂ

Păpuși japoneze

Este cunoscută fascinația pe care o emană teatrul japonez asupra europenilor. Perfecțiunea mult visată în această artă, aproape că aici își găsește materialitate. Costumele, măștile, machiajul, toate sunt simbolurile unei teatralități esențializate. Este știut faptul că actorul japonez deține o tehnică aproape perfectă, cu un control de sine aproape inuman pentru mentalitatea europeană. Niciunde, în teatrul contemporan, sensurile ancestrale ale acestei arte nu s-au păstrat într-un mod atât de viu ca în teatrul oriental. Oamenii de teatru care au fost prinși în mrejele acestei culturi, au asimilat-o gândirii lor filosofice despre lume și artă și nu s-au mai îndepărtat de ea niciodată. Mă gândesc, de pildă, la tristul Artaud, profund marcat de trupa balineză venită la Paris în turneu, la curajosul Craig care „își dorea“ înlocuirea actorului cu Supramarioneta dezvoltată din păpușile teatrului oriental sau la lucidul Brecht care cerea pe scenă distanțarea actorului față de personaj, precum păpușarul care controlează o păpușă din exterior, perfect conștient de fiecare mișcare și gest. Neîncrederea regizorilor occidentali în inconstanța actorului dependent de factori nenumărați, care pot devia efectul artistic, este înlocuită, în teatrul oriental, de o tehnică ieșită din comun și de elementele pururi fixe ale reprezentației. În teatrul japonez, actorul imită păpușile și păpușile par a imita cu succes oamenii. De curând, în București a avut loc o demonstrație de teatru *Bunraku,* încheiată cu un sfert de oră de spectacol. Deși precedate de multe, multe explicații din partea păpușarilor și a muzicienilor japonezi, acele minute de joc cu păpuși au fost magice. Incredibilă finețe a gesturilor, a mișcărilor mici care, uneori, depășeau grația umană. Probabil acesta este punctul unde arta devine superioară vieții sau se unește cu ea în calea spre perfecțiune. Pentru că aceste demonstrații nu mai țin de mult de virtuozitate ori talent, ci întruchipează voința de ordine și control a omului. Bunraku sau teatrul de păpuși tradițional japonez are o istorie de multe secole și, ne spun artiștii, prin caracteristicile sale este o formă de spectacol unică în lume. Pune accent pe mișcarea și gestica păpușilor, la care se adaugă narațiunea orală și acompaniamentul muzical. Păpușile au două treimi din dimensiunea corpului uman și fiecare este mânuită de trei păpușari: capul și mâna dreaptă de un păpușar principal (care, de fapt, deține controlul asupra păpușii), un altul se ocupă de picioare, iar cel de-al treilea, de mâna stângă și obiectele de recuzită necesare. Ei sunt la vedere pe tot parcursul spectacolului, îmbrăcați în negru cu un fel de mantie care-i acoperă din cap până-n picioare și fac exact aceleași mișcări pe care le execută păpușa. Traiectoria, bineînțeles, este dată de păpușarul principal, iar ceilalți se sincronizează perfect. Lucru deloc ușor: pentru a atinge performanța, aflăm dintr-un dicționar de teatru, un păpușar principal are nevoie de aproximativ douăzeci și cinci de ani de studiu, iar ceilalți doi de câte cincisprezece, respectiv zece ani. De aceea, poate, artiștii care practică *Bunraku* în Japonia sunt din ce în ce mai puțini. Kanroku Yoshida, conducătorul trupei care a venit la București, este unul dintre cei douăzeci și opt de păpușari principali existenți în lume. Un spectacol poate ajunge până la zece ore, încât, la o singură reprezentație, un astfel de mânuitor creează mai multe personaje. Nu numai controlul și tehnica își spun cuvântul, dar și puterea de concentrare. În acest tip de teatru, deși atenția se îndreaptă spre mânuirea păpușilor, un rol deloc de neglijat îl are povestea care întotdeauna trebuie să emoționeze. Naratorul stabilește desfășurarea scenică. El redă prin cuvinte cântate, acompaniat la *shamisen,* mișcările și trăirile personajelor. Importantă este nu istorisirea prin cuvânt, ci tonalitatea care trebuie să ducă la înțelegerea unei anumite stări. Felul cum el „cântă" povestea dă detalii despre anotimpuri, peisaje, subliniază elemente care ar putea scăpa privitorului. Uneori cântă rezonat, alteori povestește cu pasiune, redând șoaptele de dragoste a doi tineri care se iubesc, durerea samurailor sau sunetul săbiilor de luptă. Există o tonalitate fixă, folosită de toți naratorii de *Bunraku,* pentru a reprezenta vocea unei fete tinere sau a unui rege sau a unui bătrân. Narațiunea și muzica însoțesc toate acțiunile păpușilor și creează atmosfera spectacolului. Nu pentru că păpușile *Bunraku* ar avea nevoie să fie explicate pe scenă. Ele dețin mecanismul unei expresivități fine. Se pot obține gesturi ale ochilor, ale gurii, ridicări de sprâncene care duc la sute și sute de stări. Asupra ei se imprimă mișcarea și fluxul păpușarului până la senzația că păpușa preia o stare, un gest, o mirare pe care o continuă și o finalizează. Parcă păpușa ar duce la bun sfârșit lucrurile pe care omul din spatele ei se teme să le arate.

FILE DE JURNAL

Bogdan ULMU

• În revista *„22"* citesc un fragment de jurnal al marelui Lucian Pintilie. Am scris despre cartea sa Bricabrac în *Convorbiri literare* și am spus, acum un an, ceea ce spune în *chapeau*-ul de azi, Gabriela Adameșteanu: „Marele regizor are și un extraordinar talent de prozator. Păcat că nu a scris mai mult" (dar nu e timpul pierdut: fragmentul de povestire apărut în revistă, mă face să cred că-n 2005 o să-i mai apară o carte!).

Despre ce este vorba aici? Despre o operație suportată de Pintilie, în Franța. Felul burlesc în care e prezentată situația mă trimite cu gândul la un film care tare mi-a plăcut, *All like that jazz.* Regizorul-pacient are sarcasm, ironie, umor și o detașare teribilă - pentru unul care este operat. Spre exemplu, unul dintre doctori îl informează că „nu îl doare nimic: noi am lichidat suferința!". Iar o asistentă îi dă o pompă cu morfină cu care artistul se joacă precum un copil; dar morfina „acutizează memoria textuală. Nu am uitat aproape nici o replică în 4 zile, din cele dramaturgie esențiale".

Visul pacientului în tot acest timp? Evident, „să sară pe fereastră", fiindcă „dintr-o lume bramburită se sare din mers"! ...Frumos spus, nu!?

• Într-un ziar central un cunoscut actor al Teatrului Național declară: „Din leafa pe care o iau de la teatru nu-mi ajunge nici să-mi plătesc chiria. Așa că mă mobilizez, plec în turnee, pentru a duce un trai decent!"...

Faptul că un actor se *mobilizează* nu poate fi decît de bun augur. Mai rău e că această mobilizare nu cred că-l va ajuta să-și plătească chiria, multe dintre spectacolele jucate în diverse turnee fiind suspendate din lipsă de public, ori fiind retribuite cu gajuri nesemnificative. Mai sigur pentru artistul cu pricina ar fi să se mute la un apartament cu două camere...

• Tot din presă aflu că mai mulți actori ai primei scene a țării au trimis o scrisoare noului ministru al culturii, cerând ca să fie păstrat la cârma instituției Dinu Săraru (care și-a prezentat demisia în decembrie).

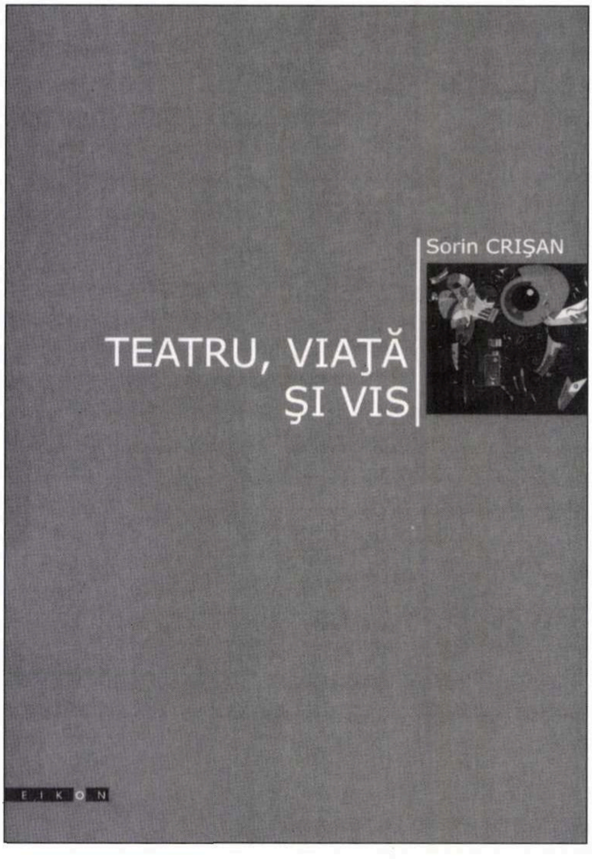
Personal, nu înțeleg această revenire, din moment ce Săraru anilor 2000 de la Național, nu mai e același Săraru al anilor '80 de la Mic. Ca dovadă, sub conducerea sa, instituția nu a realizat un singur spectacol elogiat de critică.

Mircea GHIȚULESCU

CĂRȚI

Sorin Crișan și teatrologia heideggeriană

Teatrul, viață și vis, ultima carte a lui Sorin Crișan, este și mai mult, și mai puțin decât spune titlul. Acesta urmărește o dublă temă filosofică („viața e vis" și „theatrum mundi", mai explicit, în formulare shakespeariană, viața e o scenă și toți oamenii actori) , dar combinația anunță mai curând un elogiu poetic al teatrului. Este și asta dar, înainte de toate, o încercare (mai rar întâlnită în domeniul teoriei artei din România), de întemeiere filosofică a teatrologiei. Idolul lui Sorin Crișan este Martin Heidegger, chiar dacă filosoful nu s-a ocupat în mod explicit de arta teatrului: „Dacă Heidegger a evitat să definească reprezentarea corporală (neasumându-și cadrul analitic al logosului, reprezentarea poate fi abia „păstrare-n-mintea perceptivă a unui enunț despre ceva", iar corpul o absență), Artaud va găsi reprezentarea în miezul stării extatice". Artaud devine, la Sorin Crișan, asistentul lui Heidegger în domeniul teoriei teatrului, așa cum Jean-Paul Sartre fusese, în domeniul filosofiei existențialiste, la mare preț în anii '60 ai secolului trecut. Martin Heidegger este cel care îl conduce, în eseul introductiv (*Teatrul ca paradox),* la concluzia că actul receptării spectacolului este „o *trăire* a evenimentului *așa cum este,* singura purtătoare de sens". Problema este, însă, a sensului *trăirii,* pe care nimeni nu îl explică, pentru că, pe de o parte, este vorba despre arta actorului, pe de alta, de arta publicului. A trăi (*a fi,* de fapt) înseamnă *a te vedea trăind*. De aici și frica de moarte. Oamenii sunt asemănători, dar modul lor de manifestare este diferit. Teatrul este, între arte, singura versiune apropiată a nevoii de a te vedea trăind. Filosofia teatrului pe care o dezvoltă Sorin Crișan într-o introducere „pour les connaisseurs" (*Teatrul ca paradox),* dificilă, dar nu confuză, este compensată de comentariile asupra *doctrinelor regizorale* ale secolului trecut. Scrie, strâns, despre Adolphe Appia (pe care l-au speriat atât de tare decorurile operelor lui Wagner, încât a scris un



eseu despre *Înscenarea dramei wagneriane),* despre marii deschizători de drumuri pentru spectacolul de teatru care au fost Gordon Craig, Meyerhold, Stanislavski, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski și Peter Brook, ca și cum ar fi asistat la spectacolele lor. Dar Sorin Crișan nu avea cum să le vadă, pentru că unele au o vechime de peste o sută de ani. În schimb, este un exigent cititor al unei vaste bibliografii aferente care îl ajută enorm să reconstituie valoarea de noutate, dacă nu a spectacolelor propriu-zise, cel puțin al doctrinelor teoretice păstrate în cărți. Adevărul este că, cel puțin în cazul lui Edward Gordon Craig (autor al lucrărilor teoretice *Despre decorul în teatru,* 1904 și *Arta teatrului* 1905), teoreticianul a surclasat artistul, mai toate proiectele scenice ale regizorului fiind abandonate la stadiul de schiță. Chiar acelea care au ajuns pe scenă (operele *Didon și Enea* de Purcell, *Masca amorului* de Haendel, apoi *Vikingii* de Henrik Ibsen și *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare) nu au fost, la începutul secolului al XX-lea, printre marile spectacole. Nici chiar colaborarea cu Stanislavski la *Hamlet* nu a dat rezultate. Parcurgând aceste teorii, îți dai seama cât de mult s-au înșelat acești geniali comentatori, de la Craig și Stanislavski la Artaud și Brook, în ce privește viitorul spectacolului de teatru, care s-a păstrat, cel puțin în versiune statistică, în afara exceselor teoretice. Excesul se epuizează prin violență; este o explozie care se consumă. Într-un fel ce rămâne de explicat, spectacolul stă pe loc într-un mod foarte longeviv. Cu toate teoriile de până acum, un spectacol de pe vremea lui Corneille nu arată în mod esențial diferit față de unul de astăzi, pentru că acele componente fundamentale (cuvântul, actorul, plastica, mișcarea, muzica) din care se compune ceea ce numim „imagine scenică" sunt invariabile. Iar această *imagine scenică,* de care fac atâta caz adepții *teatralizării* și *reteatralizării,* poate fi orice, dar nu o imagine pentru surdomuți, pentru că nu se adresează, cum se presupune, numai văzului, ci tuturor simțurilor, inclusiv celui olfactiv, pe cât se poate. Am văzut cândva un spectacol al unei trupe din Reykjavik cu subiect din viața pescarilor și în sala de spectacol mirosea a pește. Eseurile lui Sorin Crișan pot avea parte de o lectură pasionantă pentru că autorul știe să conducă discursul spre conflictul interior al acestor doctrine în stil comparatist. De la *„Opera de artă vie"* la *Supramarionetă* este un asemenea eseu comparatist despre teatrul ideal al lui Adolphe Appia în comparație cu utopia supermarionetei a lui Craig. Ceea ce îi desparte (sau ce îi unește) este *vitalitatea,* la Appia (*Opera de artă vie,* se numește una dintre lucrările sale) și *artificiu,* la Craig. Înțelegem astfel că întreaga evoluție a spectacolului, în secolul trecut, urmărește o ruptură cu literatura. „Occidentul face dovada evoluției nenaturale a artei spectacolului, renunțând să-și caute specificitatea, devenind o anexă a literaturii și artelor figurative" spunea Gordon Craig. Iar Roland Barthes, în ton cu epoca, adăuga că „teatrul ca literatură aparține istoriei și nu naturii" (Barthes). Toată această campanie declanșată de Craig și urmașii săi (Antonin Artaud, mai ales), împotriva cuvântului nu este doar depășit, ci și falsă. Dar, „a propulsat regia în prima linie a creației scenice", cum spune Sorin Crișan, punând pe regizor în situația deloc comodă de „ordonator magic" al scenei. Dar ideea că vorbele țin de artele figurative este un nonsens. Cuvintele sunt perfect nonfigurative.Sunt imagini ale obiectelor, semne pure și abstracte ale realității. Nici unul dintre semnele inventate de om nu abstractizează mai mult decât cuvintele, doar că ne-am familiarizat atât de tare cu ele încât par concrete. Imaginea teatrală, oricât am iubi teatrul, nu este decât o abstractizare rudimentară a realității, în comparație cu abstractizarea ultimă pe care o oferă cuvintele, semne sonore și grafice în același timp. Cel mai ușor se înțelege acest lucru examinând feluritele ideograme asiatice, un stadiu de semnificare premergător alfabetelor europene, dar atât de expresive ca imagine grafică, încât pot constitui decoruri în sine. Realismul și naturalismul în teatru nu are nici o legătură cu literatura. Nu literatura, ci excesul de cuvinte dăunează teatrului precum și viziunile regizorale pleonastice și ilustrative. Cât de concis exprimă Paul Claudel, citat de Sorin Crișan, aceste dileme, vorbind despre Jean-Louis Barrault, „regizorul francez pentru care cuvântul este o plastică orală". Este adevărat, uneori, Sorin Crișan ne vorbește într-o limbă ciudată: „Sprijinul pe care ni-l dă acum analiza heideggeriană – mai ales paragrafele 22–24 din *Ființă și timp* – este acela că putem considera scena ca exemplu fidel al unei spațializări fundate pe *mundanitatea* lumii". Nu e nimic ocult aici: lumea e o scenă de teatru și, astfel, ne întoarcem de la Heidegger la Shakespeare și Eminescu. Pe de altă parte, revoluția declanșată în arta spectacolului de regizorii de teatru examinați de Sorin Crișan nu este compensată de analiza reformelor înfăptuite de scriitori, de autorii dramatici. Cam în același timp cu Gordon Craig, Cehov cu *Livada de vișini* și Alfred Jarry cu *Ubu* ofereau și ei un alt fel de a juca teatru, nu numai de a scrie drame. Ca și Ibsen sau, mai târziu, Eugène Ionesco sau alte personalități de aceeași mărime din literatura dramatică. Exclusivitatea directorilor de scenă în domeniul reformelor din arta spectacolului este un mit ce nu poate fi demolat decât prin examinarea temeinică a stilurilor literaturii dramatice. Cartea lui Sorin Crișan este a unui filosof al teatrului cum sunt puțini la noi. Înarmat cu acest arsenal teoretic, el trebuie să se întoarcă în arena sălilor de spectacol pentru a confrunta teoria cu practica. Deși, la acest nivel, întoarcerea ni se pare imposibilă.

Actorul și personajul

Opera lui Caragiale produce, în continuare, o bibliografie critică paralelă inepuizabilă. Tendința de a epuiza domeniul se manifestă, după 1990, prin apariția unor *dicționare de personaje,* gen în s-au făcut cunoscuți Bogdan Ulmu, Constantin Cubleșan și, recent, Gelu Negrea, cu un ***Dicționar subiectiv al personajelor lui Caragiale.*** Ca orice dicționar, nu este făcut, pentru a fi citit de la cap la coadă, ci pentru a fi consultat. Ceea ce am și făcut, începând cu cel mai ciudat personaj din teatrul lui Caragiale, o caricatură complet antirealistă, o marionetă de cârpe ce pâlpâie intermitent, de parcă n-ar avea viață, ci doar memoria ei: *Agamiță Dandanache* (sau Dandanache Agamiță, cum îl numește autorul, ca la catalog). Pe urmele lui Dumitru Radu Popescu, eseist redutabil, care a scris despre Agamiță Dandanache în revista *Drama* nr. 2/2002 (cu care Gelu Negrea se înrudește, aici, prin plăcerea discursului aburit, semi-opac, ce solicită perspicacitatea asociativă), criticul caută originea marionetei caragialiene în *Iliada* lui Homer, strămoșul său fiind nefericitul comandant de oști Agamemnon. Gelu Negrea dezvoltă analogia lui D.R.Popescu pe ideea napoleoniană „cherchez la femme". Astfel micul război electoral din orășelul de munte al lui Caragiale pornește de la o femeie: Elena lui Menelaos, în expresie tragică, „nevasta becherului", în versiune degradată, cum spunea D.R. Popescu. Stilul nonșalant și neconvențional al comentariilor critice ale lui Gelu Negrea pornesc dintr-o aversiune justificată, până la un punct, față de critica științifică. „Cred că, în forma ei clasică, critica literară și-a cam trăit traiul și și-a mâncat cozonacul", spune, în felul său, autorul. Nu credem defel că s-a întâmplat așa ceva cu critica literară, fie ea clasică sau modernă ci, dimpotrivă, cu literatura însăşi. Critica literară, eseul literar pe care îl defineşte cam pedant Gelu Negrea în prefaţa *Dicţionarului* este cam tot ce mai rămâne din literatură. Puţini oameni îl mai citesc astăzi pe Eminescu, pentru că, încă de pe băncile şcolii, li se vorbeşte *despre* Eminescu. Mai mult decât atât, monografia lui Călinescu despre Mihai Eminescu este la fel de importantă astăzi ca şi opera lui Eminescu. Şi în alte zări culturale se întâmplă la fel, în civilizaţia modernă: comentariul asupra operei înlocuieşte opera. Nu critica literară clasică „şi-a mâncat cozonacul" ci, cum spuneam, critica scientistă, critica de jargon ştiinţific care transformă – mare eroare ! – critica literară într-o disciplină pentru iniţiaţi când, de fapt, ea nu poate fi scoasă din perimetrul artei literaturii unde singura lege este aceea de a fi plăcută la citit. Sunt lucruri deja consumate: George Călinescu a făcut, demult, din critica literară, literatură propriu-zisă. Lăsând deoparte tonul colocvial, un pic păsăresc al lui Gelu Negrea („Dacă va rămâne cantonată în vetustul perfid al gloriei de odinioară" sau „îmi place să cred că se legitimează cel mai adecvat") care este al profesorului de literatură de care se îndrăgostesc liceenele, Gelu Negrea ne explică abia în final raţiunea de a fi a unui asemenea *Dicţionar:* „Căci, nu-i aşa, personajul rămâne un element fundamental pentru genul dramatic dar şi pentru epică, sectoarele în care Nenea Iancu s-a exprimat la superlativ". Aşa este, dar aceste dicţionare de personaje desprind din context un element literar, personajul, ce trăieşte numai în context. Cel mai bun exemplu este articolul despre *Farfuridi, Tache.* Criticul îl examinează ca om în carne şi oase, cu psihologie şi program aparte. Aşa ar fi, dacă arta s-ar rezuma la realism. Numai că *Farfuridi Tache* face parte dintr-un tandem comic cu *Brânzovenescu, Iordache.* Şi, în acest caz, el nu are existenţă autonomă. Cum ar fi, într-un spectacol, ca actorii care interpretează cele două personaje să joace, fiecare de capul lui ? Şi, apoi, nu interesează psihologia personajelor, ci tehnica tandemului comic. Cum a ajuns Caragiale la această soluţie fără să citească *Revizorul* de Gogol cu ai săi Bobcinski şi Dobcinski, iată întrebarea. De altfel, mai multe poţi să afli de la Grigore Vasiliu Birlic, Mircea Diaconu, Dan Puric, şi alţi actori care au jucat aceste roluri decât din orice interpretare de text pentru că actorul *însumează,* nu *înşiră* explicaţiile critice. Spectacolul de teatru este un bun remediu pentru această meteahnă critică a scoaterii din context şi a privirii sub lupă: actorul care nu ştie să joace relaţia cu celelalte personaje are, în scenă, o prezenţă rătăcită şi o prestaţie vanitoasă. Asemenea, într-un fel, lui Gelu Negrea, pentru că el părăseşte critica (ce interpretează global textul literar) spre a deveni actorul care studiază un rol. Poate că articolele sale despre personajele lui Caragiale să fie de folos actorilor ce pregătesc asemenea roluri, nu şi cititorilor care descoperă fragmente în locul întregului. În plus, examinarea separată a fiecărui personaj din *Scrisoarea pierdută,* să spunem, duce în mod involuntar la repetarea faptelor, a situaţiilor, a replicilor, uneori. În sfârşit, critica lui Gelu Negrea este factologică. Povesteşte subiectul textului şi despică firul în patru, interpretând „faptele" până la exasperare, în manieră avocăţească. N-ar fi nimic grav dacă generalizările ar fi majore, dar ele sunt previzibile : „Anghelache este, după părerea mea un delapidator potenţial măcinat în egală măsură de gândul făptuirii fraudei şi de dorinţa de a-şi păstra integritatea morală". Foarte adevărat, dar lipseşte revelaţia. La ce bun atâtea cuvinte dacă nu se încheie cu o revelaţie ? Fişe de lectură puse cap la cap, dicţionarele de personaje vor rămâne instrumente didactice mai mult sau mai puţin penetrante, dar lipsite de viziunea asupra operei. Nu este neapărat cazul lui Gelu Negrea care în volumul *Anti-Caragiale,* a conturat o anumită viziune asupra acestei suprasolicitate opere literare, ci de principiul care le guvernează.

Dumitru CHIRILĂ

Părerea lui Radu Ţuculescu

Radu Ţuculescu este prozator, autor al câtorva volume de proză scurtă şi al câtorva romane bine primite de critică şi de cititori; este dramaturg, cu piese publicate în reviste şi în volum (*Ce dracu' se întâmplă cu trenul ăsta?*); este traducător, mai ales din literatura elveţiană de expresie germană; este realizator de emisiuni TV la Studioul din Cluj, după ce a lucrat ani buni în radio; este şi animator al unor trupe studenţeşti de teatru, la ale căror spectacole a semnat în mai multe rânduri regia; şi să nu uităm că, de fapt, el este de formaţie muzicală, fiind absolvent al Conservatorului clujean, Secţia vioară. Pe lângă toate astea (şi nu cred că am reuşit să le enumăr pe toate), Radu Ţuculescu mai are timp şi să scrie cronică dramatică, mai ales în revistele *Tribuna* şi *Observator cultural*. Acum şi-a adunat cronicile în volum sub un titlu cam grav – *Teatrul transilvan la începutul mileniului III* (Ed. Tribuna, 2004) – titlu de care chiar autorul pare a se dezice, deoarece ar fi „uşor pretenţios (pentru a nu zice preţios) care poate duce cu gândul la o sinteză“, punându-l în seama editurii. Dar asta are mai puţină importanţă...

În cronicile lui Radu Ţuculescu îşi dau mâna prozatorul (mai ales autorul de proză umoristică), reporterul, omul de teatru. De aceea cronicile lui nu seamănă cu ale altora, au o notă personală distinctă. El abandonează practica noastră, a tradiţionaliştilor, de a merge pe linia analizării textului, a concepţiei regizorale, a interpretării actoriceşti şi, eventual, a decorului. Paginile sale sunt adesea reportaje ale spectacolelor, descrieri ale ambianţei, cronicarul insistând cu vizibilă plăcere atunci când intervine neprevăzutul. Ca, de pildă, în cazul unui spectacol al studenţilor clujeni, jucat în aer liber: „Întâi Vladimir apoi Estragon, împreună cu spectatorii. Dintr-odată se porni să sufle vântul prin curtea rotundă a muzeului, un vânt puternic care începu să umfle pânza neagră ridicată pe post de fundal, tinzând să transforme felia de scenă într-o ambarcaţiune suplă, pornită să spintece valurile în căutarea unei...cântăreţe chele ori a lui Godot. Vântul nu intrase însă în calculele nici unuia dintre cei prezenţi, astfel că pe acoperiş zgomotele au încetat, iar spectacolul putea începe. De fapt, el începuse deja. Îmbrăcaţi în costume negre şi încălţaţi cu bocanci, Vladimir şi Estragon se mişcau într-un echilibru precar, parcă pe o sfoară întinsă deasupra arenei unui circ, pregătindu-se meticulos să-şi spună replicile“. După care se trece la discutarea spectacolului propriu-zis. Dar nici asta nu o face urmând căi bătătorite. Umorul e mereu prezent. De multe ori, glumind spune lucruri foarte serioase. Şi invers: sub tonul grav descoperi undele ironice. Dar Radu Ţuculescu poate să facă în fel şi chip cronică de teatru. Bunăoară, sub forma unui dialog cu un imaginar prieten, sau sub forma unei scrisori, unde şi parodia îşi are locul său, ca în această dare de seamă despre un spectacol cu *D'ale carnavalului*: „Dragă Mitică, pot pentru ca să-ţi spun că duminică seara nemeresc taman în burta Teatrului Naţional, adică în sala Euphorion. Mai bine ar fi jucat tinerii aceia într-o grădină, în timp ce noi mai gustam un mic şi-o bere, iar ei ar fi avut spaţiu, carevasăzică, mai mare de mişcare. Dar şi aşa fu bine, am văzut *D'ale carnavalului* de nenea Iancu, da' eu sunt cinstit, adică-s cult, monşer, şi repede m-am prins că s-a umblat la text şi s-au băgat alte texte din *Momente și schițe*, așa de bine potrivite încât nici n-ai observat, parol. Se putea numi spectacolul *D'ale lui nenea Iancu*, asta are prea puțină importanță până la urmă, adică titlul, ci concepțiunea și jocul tinerilor actori contează". Despre care se vorbește în continuare. Mâna prozatorului se vede și în arta portretului, evidentă nu numai într-un articol-portret propriu-zis, precum *Cine ești dumneata, domnule Vartic?*, ci și în configurarea câte unui actor/personaj. Carmen Culcer, de exemplu, în Fiorela din *Dona Juana* e „o bomboană cu nas cârn, amintind de-o pâiniță rumenă din care îți vine să muști și e de o molipsitoare veselie". Dar poate intra în ecuație și o construcție paradoxală: „ ...Ada Milea șochează cu textele sale. E ca o palmă, ca un pumn de cinism azvârlit între ochi, e ura născută...dintr-o prea mare dragoste de oameni". Cronica la un spectacol cu *Școala ludică* a lui Ioan Groșan, reluare a unui mare succes al grupului „Ars Amatoria" de altădată, e mai mult cronica sălii, a receptării de către vechii „echinoxiști", a felului cum râde dintre cei care trăiesc nostalgia premierei absolute. Titlul trimite la un anume spațiu geografic. Într-adevăr, Radu Țuculescu are în vedere teatrele din Transilvania, pe toate, și nu prea trece Carpații. Trece însă, de multe ori, granița de Vest, ba chiar și mările și oceanul, ajungând până în Maroc sau Canada, la diverse festivaluri, mai ales studențești, dar nu numai. Străinătatea nu-l scoate din ale lui și vede totul cu zâmbetul pe buze, nu pierde prilejul de a se amuza, dar nici pe cel de a descoperi fapte de artă autentică sau de a respira o istorie de care noi n-am avut parte. Din Transilvania își selectează și partenerii de interviu din partea a doua a cărții, cu oameni care au făcut sau vor să facă ceva, adică oameni care au ce spune.

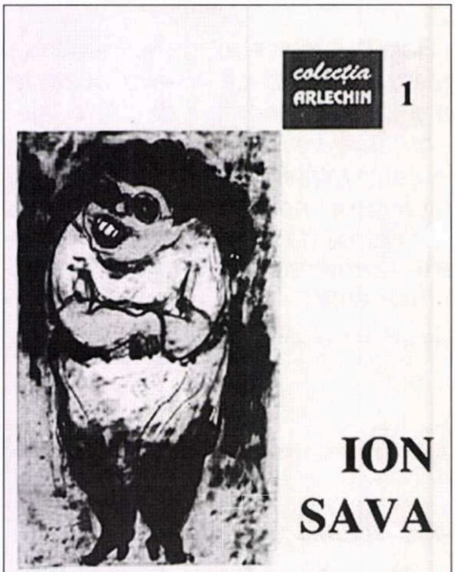
Ca orice comentator care se respectă, Radu Țuculescu nu-și ascunde subiectivitatea. Din contra, face din ea un stindard. „Supără pe cineva această afirmație?" întreabă (și se întreabă) când i se pare că preopinenții îi dau târcoale. Dar, mai ales, amuză sintagma *Părerea mea* – cu care se încheie absolut toate cronicile, ea fiind înscrisă și pe ultima copertă, ba chiar aflăm din scurtul preambul că inițial acesta ar fi fost titlul dorit de autor. Oricum însă, părerea lui Radu Țuculescu este una autorizată, iar modul atât de original de a o exprima face din *Teatrul transilvan la începutul mileniului III* o carte fermecătoare, una dintre cele mai de seamă ale domeniului. Părerea mea (de data asta).

Antoaneta IORDACHE

ION SAVA: patru piese de teatru, plus fragmente din dosarul cabalei...*

O colecție de carte de teatru a cărei utilitate nu mai trebuie demonstrată – „Arlechin" se redeschide la Editura Junimea, după decenii de inexplicabilă (totuși) absență din peisaj. Argumentele revenirii, cum și promisiunea de a diversifica preocupările colecției, capătă credibilitate datorită coordonatorului seriei Mircea Radu Iacoban (scriitor reinstălat acum într-o postură editorială pe care a mai exersat-o, cu bune rezultate). Altfel, e lesne de observat că apariția recentă, consacrată figurii atât de distincte în istoria teatrului românesc modern care este Ion Sava, nu lărgește foarte mult spațiul informativ existent, cum nici zonele exegezei. După acest parcimonios volum inaugural (ce sugerează, doar, propensiunea colecției spre documentul de arhivă, inedit), în raft urmează să se alinieze adevăratele prospecțiuni inedite: „texte despre teatru, dramaturgie cu circulație restrânsă, cercetări privind fenomenul teatral la zi, monografii, sinteze, mărturii, interviuri, investigații de arhivă". Un *mixtum compositum* ce poate da perspectivă seriei și poate menține treaz interesul lectorului.

Ion Sava – „primul regizor român modern" (cum îl consideră Liviu Ciulei) a mai fost și anterior subiectul unor studii (importante). Aici, în cartea ieșeană, abordarea de natură teoretică îi e încredințată criticului de teatru Ștefan Oprea, ale cărui pagini atente, laborioase alcătuiesc o bună intrare în arealul tematic (celelalte contribuții sunt mărturii marcate de emotivități, ori precauții inevitabile). Parte din dramaturgia lui Sava se cunoaște (tipărită fiind la „Cartea Românească", în 1973). Republicarea a patru dintre piese azi face un serviciu nevoii de rememorare, obiectiv motivat, câtă vreme piesele lui Ion Sava nu vor fi fost puse în scenă între timp, nici nu vor fi marcat discursul critic. Insă, ceea ce era de așteptat - și ar fi ridicat ștacheta contribuției bibliografice — anume aducerea la lumină a pieselor rămase în manuscris, nu se produce nici cu această ocazie. Ștefan Oprea notează și el aspectul, încurajându-ne o dată în plus să credem că tezaurul de documente Ion Sava avea ce oferi.



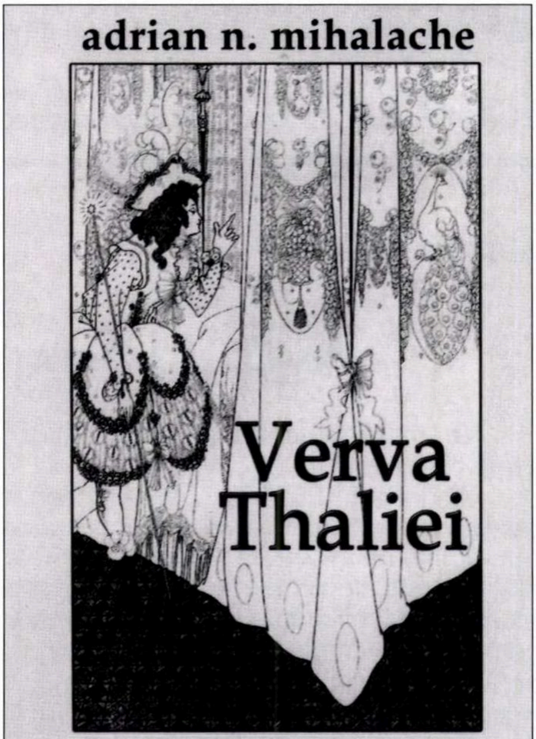
Incursiunea în dosarele tezaurizate – ce încheie volumul — devine partea incitantă a cărții. Dosarele Sava au mai fost consultate de cercetători, sau de istorici ai fenomenului teatral, însă Mircea Radu Iacoban face cel dintâi public rezultatul acestui demers. Aflăm, în consecință, în ce raport de nefericită apropiere se puteau găsi, în cazul omului de teatru Sava, performanța profesională și detractorii. De ce, cum putea fi denigrat un maestru, o personalitate cu virtuți expresive diverse: regizor, teoretician, dramaturg și totodată pictor, grafician, caricaturist, publicist... Câteva file, din unghi oarecum parafrastic, Aria calomniei, pun sub microscop situații pe cât de neobișnuite în principiu, pe-atât de banale în lumea scenei. Apelând la scurte citate din documentele originale, M.R. Iacoban reușește să reconstituie atmosfera cabalei din jurul prolificului intelectual Ion Sava. O nebuloasă percepție locală, o percepție provincială înconjoară maestrul, îi creează insurmontabile dificultăți. Exigențele ieșite din comun ale creatorului de spectacol ieșit din comun nu se pot nicidecum înțelege cu mediul ostil exigențelor. Indivizii contestatari izbutesc să se miște evident cu mai multă pricepere decât regizorul pe terenul mlăştinos al „punerii la cale". Cabala e montarea lor preferată. Scenele sunt acute, mecanismul dezvăluit. Deşi lucrurile vin dintr-un alt veac, par cât se poate de actuale (sentiment mărturisit, de altminteri, şi de scriitorul aplecat asupra datelor din arhivă). „Istoria se repetă ciclic" în jurul valorilor, denigratorii se coalizează ciclic, repetitiv. Evident, concluziile observatorului transgresează cazul cercetat.

Dacă retipărirea câtorva piese de teatru ale lui Ion Sava va produce consecinţe artistice e o întrebare. Rămâne de văzut. Mai sigură, o dată cu lansarea pe piaţă a volumului Editurii Junimea, rămâne contribuţia obţinută prin apel la documentul inedit, biografic. Sublinierea actualităţii dosarului Ion Sava nu poate fi considerată decât un arc corect, deşi incomod, de ipoteză profesională. Pesemne, unii dintre cit. Iacoban pentru a desface în generalitate problema. Eu mi-am amintit imediat cazul Andrei Şerban. De nu un mănunchi de intrigi provinciale, atunci chiar o cabală, un actual „triunghi în patru colţuri", chimismul şi tehnicitatea unei totale lipse de chibzuinţă au determinat îndepărtarea lui Andrei Şerban...

* Ion Sava – *Triunghiul în patru colţuri.* Editura Junimea, 2004, Colecţia „Arlechin".

Curgerea textului critic, spre optativ...*

Adrian Mihalache debutează editorial cu o carte care nu dezvăluie încotro se va îndrepta discursul său critic, după aceasta primă experienţă de concentrare auctorială. Cu alte cuvinte, spre deosebire de alţi autori, din întâmplare – sau prin inteligenţă, Adrian Mihalache e un debutant norocos, despre care mai avem câte ceva de aflat şi mâine-poimâine, la un nou volum. Nu publică o carte definitiv lămuritoare asupra sa, dă la iveală o vitrină doldora de obiecte interesante. Forme de expresie, din umbra colorată a cărora interesele scriiturii se pot mişca nestingherit, inopinat, spre alte surprinzătoare câmpuri verbale. Compozit, înmănunchind cronici, articole, interviuri, puncte de vedere publicate în ultimii ani în cele câteva (foarte, foarte puţine) reviste în mod real conectate la fenomenul teatral („Teatrul azi", „Dilema", „Scena", „Drama"), volumul ascunde, cum încerc să sugerez, *tentative discret drapate, dar care însoţesc îndeaproape evidenţele, acea spectaculoasă – prin culturalitatea frazei – vitrină.* Lângă verva paginii, în



transparența ei, este continuu prezentă *sugestia reinventării limbajului și a gramaticii.*

Venit spre teatru dinspre științele exacte, Adrian Mihalache vede prin periscopul disciplinelor (sale) formative rostul și configurația perimetrului de care s-a apropiat scriind și vorbește, astfel, „cu distanță“, despre unicitatea artei teatrale, definind-o drept *„singurul lucru care nu poate fi virtualizat“* – într-o lume cuprinsă până la banalizare de tehnicitățile virtualizării (tot mai răspândită, tot mai ieftină). Ajuns la comentariu după o îndelungată (se susține) exersare a posturii de *simplu (?) spectator,* Adrian Mihalache are „în bagaje“ o prețioasă colecție de întrebări genuine privitoare la energiile scenei (de natură metafizică), dar și privind lucruri „mai de toată ziua“ cum sunt criteriile critice, sau impactul judecății de valoare asupra creatorilor de spectacol, ori al publicului. Zona teoriilor despre teatru este o suită de întrebări în mers, la momentul cărții acesteia. Formularea teoretică de care autorul s-ar putea declara sigur, pe care și-ar putea-o asuma, nu poate fi încă decelată, doar surprinsă ici-colo în pagini, mereu „ocrotită“ de alăturarea unei interogații. Dincolo de acest joc, în principal cu sine însuși, al criticului, *teoria e o tentație* pentru Adrian Mihalache, poate în plus *o posibilitate de avans personal. Teoria e un vector în intersecția tentațiilor* de care este vizitat autorul, azi, intersecție cu: *dialoguri metateatrale, actrițe, critici, regizori, dramaturgi, criterii, energii, dileme...* O controversă a cărei didactică își pare deocamdată suficientă sieși (ca în crochiul piesei „prinse“ undeva în cuprinsul cărții). Nu m-ar mira deloc să aflu că autorul nostru are, deja, în manuscris cartea despre *noile reguli de joc* care semnalizează în subtextul celei de certă condiție stilistică, tocmai publicate.

* Adrian Mihalache – *Verva Thaliei,* Editura Fundației Culturale „IDEEA EUROPEANĂ“, Colecția: Biblioteca Ideea Europeană–Teatru, 2004.

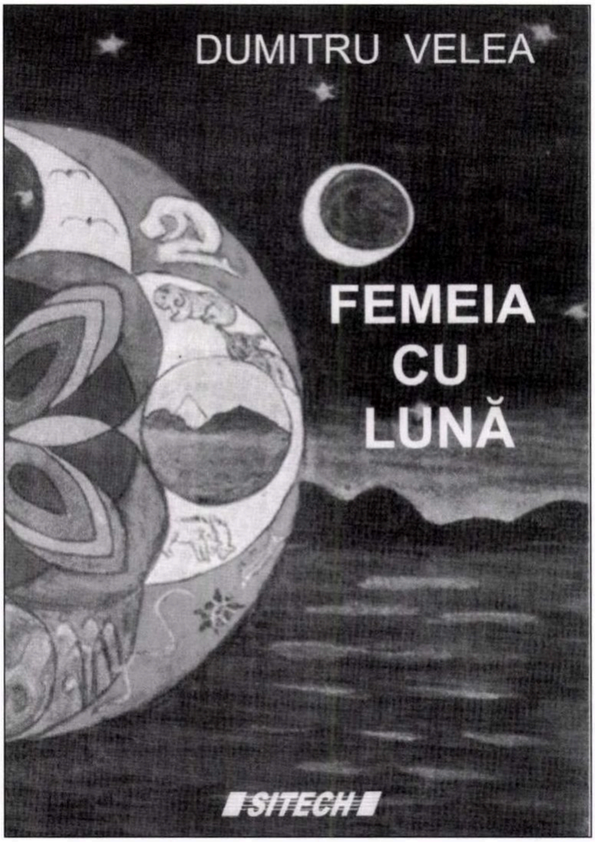
Mircea MORARIU

Poate o salvează televiziunea*

Dramaturgul petroșenean Dumitru Velea își autodefinește piesa *Femeia cu Lună (Lunatica)*

Apărută în 2004 la Editura Sitech din Craiova drept psihodramă onirică, iar pentru a-i sublinia genul proxim îi alege drept moto cuvintele lui Goethe „în întuneric sunt misterele acasă“. Acțiunea piesei se petrece într-unul „din multiplele stabilimente de protecție a femeilor, construite stratificat, îndeobște sub poalele munților“, stabilimente ce au apărut ca urmare a faptului că în fiecare noapte se comit „tipice crime atipice“, iar asasinul rămâne nedibiut, în pofida faptului că o cohortă de polițiști și Departamente de Criminalistică și Psihiatrie sunt în alertă maximă. Dar, așa după cum reflectează unul dintre multele personaje bizare ce populează piesa „câte lucruri nu se întâmplă fără să le vedem rădăcinile?“ și asta fiindcă „ceea ce numim noi viață sunt numai efectele, cauzele se pierd undeva în trecut... poate și în viitor“. De la fiecare victimă rămâne câte o enigmatică cutie neagră cu un mesaj greu de deslușit, iar tenacele doctor Carl și un profiler caută să descopere *povestea,* adică antecedentele criminalului și ale victimelor de natură să evidențieze cauza și să permită înlăturarea întunericului. Faptele se consumă, firește, undeva la granița dintre vis și realitate, oniricului revenindu-i partea leului, căci poarta viselor înseamnă calea de acces către miezul *poveștii,* dar și pentru că „lumea viselor este făcută să ilustreze pe cea din somn, cu frustările și mizeriile ei". Ceva mai târziu, în ultima secvență a piesei intitulată chiar *Finalul „poveștii",* vom afla că Femeia cu Lună va reuși să iasă „din lumea durerii și a derutei" explicând mizeriile și frustările vieții, identificând în fratele ei, venit să o vizitez, la Stabiliment pe cel care, odinioară, în copilărire a violat-o.

Desfășurarea piesei lui Dumitru Velea e șerpuitoare, înșelătoare, chiar încâlcită, îndatorată unui livresc explicit (C.G. Jung – *Psihologie și alchimie)* ca și unor referințe cinematografice de larg consuni și lesne identificabile pentru prizonierii televizorului – serialele *Twin Peaks, Dosarele X* și *Profiler – psihologia crimei.* Frazele dinadins incifrate sunt supralicitate, tâlcurile par căutate și exprimate în exces, existând oricând riscul ca acțiunea și sensul să se brânzească. Nu știu ce șanse scenice are *Femeia cu Lună.* Poate că dacă verbozitatea excesivă ar fi sacrificată în favoarea păstrării și clarificării esențelor, piesa ar putea oferii suportul viabil pentru un *teleplay.* Rămâne să o salveze Televiziunea, dar asta cu condiția ca teatrul să fie salvat de o instituție care se pare că nu-l prea are la inimă.

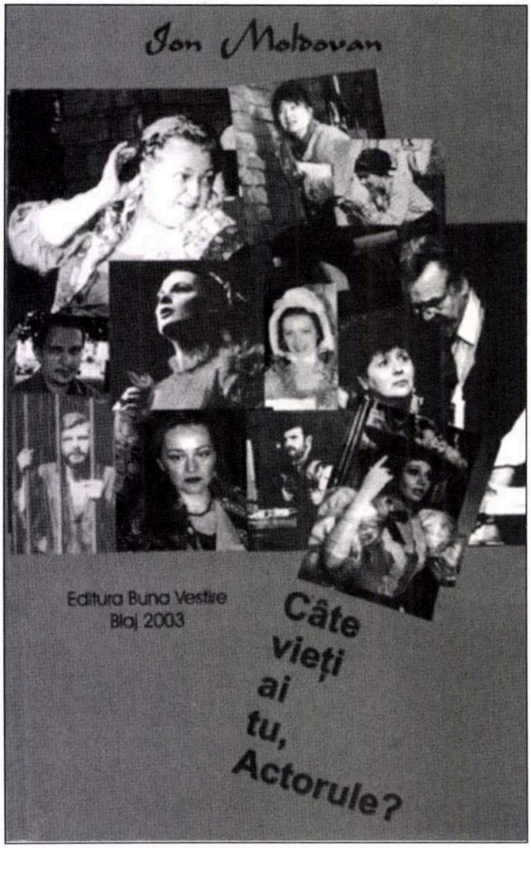


* Dumitru Velea – *Femeia cu Lună,* Editura Sitech, Craiova, 2004.

Carte cu actori*

Am primit și citit cu o oarecare întârziere (mă rog, „Binefacerile" endemice ale lamentabilului nostru sistem de difuzare a cărții) volumul lui Ion Moldovan *Câte vieți ai tu, actorule?*, apărut în 2003 la Editura *Bunavestire* din Blaj, în care sunt reunite douăsprezece interviuri cu tot atâția actori români. Pasiunea pentru teatru a lui Ion Moldovan e evidentă, iar, cum lesne se poate înțelege, deoarece autorul nu are privilegiul de a locui într-un oraș ori într-un județ în care există o instituție profesionistă de spectacole pentru adulți, spre a și-o putea satisface fie că face sacrificiul, deloc neînsemnat, de a merge la București, acolo unde i-a văzut și îndrăgit pe Mircea Constantinescu, Damian Crâșmaru, Rodica Mandache, Olga Delia Mateescu, Adela Mărculescu, Draga Olteanu-Matei, Rodica Popescu-Bitănescu, Carmen Stănescu, Traian Stănescu ori Ilinca Iomoroveanu, fie că trage o fugă la Oradea, unde joacă Daniel Vulcu, fie că așteaptă cu înfrigurare turneele devenite tot mai rare, un lux de care trebuie să te bucuri așa cum se cuvine. Doar Ioana Vieru a ales să lucreze la Teatrul de Păpuși din Alba Iulia, după un debut promițător la Teatrul de Nord din Satu Mare. Faptul că bucuria de a vedea „pe viu" un spectacol de teatru a devenit tot mai puțin accesibilă s-ar cuveni să ne îngrijoreze. Ne place să spunem că teatrul e cea mai democratică dintre arte, dar ar trebui să ne întrebăm cât de autentică mai e această democrație, de vreme ce sunt multe locuri din țară, unele cu tradiție culturală, în care de ani buni nu a mai poposit o trupă profesionistă. Turneele, atâtea câte sunt, au încăput pe mâna unor așa-ziși „impresari", care adesea îi umilesc deopotrivă pe actori și spectatori prin felul în care înțeleg să-și exercite profesia, transformând-o într-o afacere pe care vor să o facă cât mai profitabilă.

Din întrebările pe care le adresează celor intervievați, poți ușor înțelege că Ion Moldovan e ceea ce se cheamă un spectator informat, că i-a văzut pe cei cu care discută în multe spectacole, că nu e nicidecum un diletant ce-și satisface un capriciu intrând în vorbă cu vedetele. L-au determinat să purceadă la această întreprindere dragostea de teatru, dar și demersul istoric, deloc nesemnificativ că „în 1754, un grup de studenți ai Seminarului Teologic greco-catolic din Blaj dădeau prima reprezentație de teatru în limba română din țara noastră" și, pe cale de consecință, „această carte este un omagiu adus primei *Comedia ambulatoria aluminorum* și celor care au deschis porțile Teatrului românesc". Or, dacă în secolul al XVIII-lea blăjenii puteau vedea teatru românesc la ei acasă, nu mi se pare deloc firesc ca în secolul al XXI-lea, când în România există numeroase instituții profesioniste de spectacole, lucrul acesta să nu mai fie posibil.



Ion Moldovan se apropie de cei ce au acceptat să răspundă curiozității sale ca un autentic om de cultură, cu politețe, dragoste și discreție: Nu-l interesează detaliile nesemnificative, nu e preocupat de senzaționalul ieftin, nu vrea să realizeze interviuri comerciale de genul celor ce au inundat revistele scumpe, tipărite în condiții de lux, dar care sunt total lipsite de conținut. De altminteri, nici interlocutorii nu sunt din categoria celor pentru care „totul e de vânzare“, care urmăresc publicitatea ieftină. Reporterul e interesat să afle și să ne împărtășească și nouă de ce un anume actor și-a ales această profesie deopotrivă frumoasă și ingrată, cum s-a format, ce preț a plătit pentru a se afla în top, cum înțelege el relația cu textul, cu partenerii de scenă și cu regizorul, cât din reușită e datorat talentului și cât muncii, cum civilul pe care ne e dat să-l vedem în mulțime, pe stradă, în tramvai sau în metrou, izbutește la numai câteva ore după aceea să devină *altul* și să ne convingă de aceasta. Evitând derizoriul, nu înseamnă nicidecum că Ion Moldovan ne propune discuții scorțoase. Actorii l-au intuit repede pe intervievator, și-au dat seama că se află față în față cu un autentic iubitor de teatru, își deschid sufletul, își rememorează cariera cu bune și cu rele. Ceea ce face ca principala însușire a cărții să fie autenticitatea.

* Ion Moldovan – *Câte vieți ai tu, actorule?*, Editura Bunavestire, Blaj, 2003.

Iosif Herțea – un maniac al perfecțiunii*

Orice om, cât de cât școlit într-ale teatrului, știe că aceasta e o artă de echipă, asta însemnând că, pentru ca un spectacol să fie o izbândă autentică, toți cei ce contribuie la zămislirea lui să fie buni. Secolul trecut a adus în prim-plan regizorul-artist, deopotrivă creator și pedagog, personalitate puternică și diriguitoare, cu vocație de inventator, teoretician și practician. Tocmai de aceea orice cronică de spectacol acordă muncii directorului de scenă locul privilegiat. Actorii, în absența cărora teatrul nu ar putea exista, sunt menționați cu conștiinciozitate, jocul lor fiind însă mult prea adesea caracterizat prin ceea ce Titu Maiorescu numea „epitete ornante“. Scuza cea mai la îndemână pentru această nedreptate flagrantă ce li se face celor ce, la urma urmei, asigură vitalitatea teatrului e lipsa de spațiu. Cei ce recunosc că forța de comunicare și de influențare a teatrului e dată de actori, răsplătindu-i cu aplauze, sunt spectatorii. Florile, ovațiile celor ce, în mod cinstit, plătind un bilet, și-au câștigat dreptul de a ve-

Marinela ȚEPUȘ și Andreea DUMITRU

IOSIF HERȚEA –
vrăjitor de sunete ciudate

dea un spectacol (drept ce trebuie să se transforme într-o bucurie) compensează, poate, într-o oarecare măsură, faptul că noi, cronicarii, ne decontăm cu prea multă zgârcenie datoriile față de actori. Le înțeleg amărăciunea, amplificată de detaliul de dată ceva mai recentă că așa-zisele „afișe artistice“ nici măcar nu-i mai menționează. Dar, într-o *ierarhie a nedreptății*, primele locuri le revin scenografilor (de câte ori nu ați citit în cronici că scenografia e simplă și funcțională, chiar dacă era mai mult decât atât?) și compozitorilor de muzică de scenă, adică acelora ce asigură mai mult decât ilustrația muzicală, ci bună parte din *substanța sonoră* a spectacolului, izbutind astfel să-l facă încă și mai vizibil.

Tocmai de aceea socotesc că Marinela Țepuș și Andreea Dumitru repară (parțial) o nedreptate dedicându-i o carte „vrăjitorului de sunete ciudate“, care e artistul, cercetătorul și intelectualul Iosif Herțea. Om de o civilitate exemplară, de o discreție cum arareori întâlnești în lumea zgomotoasă și măcinată de orgolii a teatrului, Iosif Herțea se arată întotdeauna nespus de îndatoritor cu breasla noastră, a criticilor de teatru. Ori de câte ori a avut ocazia, le-a mulțumit nu doar regizorilor și actorilor cu care a lucrat, ci și cronicarilor ce i-au remarcat, poate nu îndeajuns, munca. Iată de ce cred că breasla noastră își răscumpără o greșeală prin cartea consacrată acestui „creator de muzică vie“, cum îl numește Tompa Gábor, „personaj parcă mitologic, un arhetip aproape cosmic“, cum îl caracterizează Cătălina Buzoianu, ori „cavaler elegant al generației noastre“, cum îl definește Melania Ursu.

Volumul editat de Fundația Culturală „Camil Petrescu“ și de revista *Teatrul azi* conține șase secvențe: Prima, intitulată *Omul cu obiecte cântătoare* e biografia artistică a maestrului, recompusă într-un dens și captivant interviu acordat Marinelei Țepuș. Se reface în cuvinte devenirea profesională a lui Iosif Herțea, se punctează preocupările cercetătorului și artistului pentru arta autentică, pentru instrumentele populare pe care le-a studiat cu pasiune, pentru *jucăriile cântătoare* pe care el însuși le-a inventat. Centrul de greutate al acestui capitol e dat de rememorarea *sinceră* a raporturilor pe care Iosif Herțea le-a avut cu teatrul. Din stagiunea 1968–1969, când trei tineri viitori regizori – Andrei Belgrader, Dan Micu și Iulian Vișa – l-au solicitat spre a-i ajuta la spectacolul *Ritmuri*, și până azi, Iosif Herțea și-a legat existența de teatru, plătind prețul sacrificării unei vieți personale fericite. Pentru asta nu se victimizează, așa cum o fac alții. Răsplata? Aproape că nu există regizor care să conteze cu adevărat care să nu-l fi invitat pe Iosif Herțea să i se alăture. De la, pe atunci, „tânărul Purcărete“ ce a realizat legendarele *Seri de teatru antic*, anunțându-l pe maturul Purcărete din *Danaidele*, la regretatul Adrian Lupu, ce-l numea „fratele meu întru teatru“, de la „muzicalul“ Alexandru Tocilescu la Dinu Cernescu, Sorana Coroamă-Stanca, Mihai Măniuțiu, Tompa Gábor, Cătălina Buzoianu sau inegalabilul Vlad Mugur, patru generații de directori de scenă (să-i mai amintim pe Anca Bradu, Mona Chirilă sau Mihai Constantin Ranin) s-au bizuit cu folos pe sprijinul acestui *maniac al calității*, cum îl numește – calchiindu-l pe Peter Brook – George Banu pe Iosif Herțea. Răspunzând întrebărilor Marinelei Țepuș, întrebări ce dovedesc că „reporterul“ nu e doar bine pregătit, ci și discret, știind care e granița dintre curiozitate și indiscreție, Iosif Herțea nu se alintă. Nu ascunde deloc că se bucură atunci când e solicitat să colaboreze la câte un spectacol, că ia totul în serios, că urăște lucrul de mântuială, că e atent la fiecare detaliu, că desparte bobul de neghină și cântărește bine oamenii. Admite că „secvențele muzicale dintr-un spectacol sunt făcute să sugereze, nu să fie neapărat perfecte“ și că „nu te duci la teatru ca la un concert“. Tocmai de aceea preferă muzica *live*, cântată cu precădere de actori, fiindcă „un actor, chiar și când cântă fals, are starea personajului". Muzicianul nu-și supralicitează contribuțiile, dar pe de altă parte, respectându-i pe regizori și pe actori, le cere reciprocitate. Nu din vanitate, ci pentru că „dacă spectacolul nu se armonizează în totul, nu poate atinge sufletul spectatorului".

A doua secvență a cărții are tot forma unui interviu, ceva mai „tehnic", intitulat *Poetica „impurității" expresive*. Cu sprijinul generos al artistului, Andreea Dumitru pătrunde în intimitatea modului în care acesta concepe muzica de scenă. Teoreticianul care e Iosif Herțea face un subtil și fructuos transfer de competențe către practician, compune, caută instrumente demult uitate, inventează altele, creează sunete ciudate, dar pătrunzătoare, îi convinge să-și învingă timiditățile până și pe actorii ce se declară afoni, și dorește să colaboreze nu doar cu directorii de scenă, ci și cu scenografii, pentru că uneori, așa cum s-a întâmplat la spectacolul *Săptămâna Luminată*, decorul poate să devină el însuși instrument muzical. În fine, Iosif Herțea îi creditează mai ales pe regizorii care nu doar văd, ci și *aud* propriul lor spectacol.

Secvența *Temă cu variațiuni* are, după părerea mea, funcție de confirmare. Cuvintele frumoase scrise de George Banu, Mihai Măniuțiu, Alexandru Tocilescu, Tompa Gábor, Cătălina Buzoianu, Cătălin Naum, Mircea Diaconu, Alexandru Repan, Mona Chirilă, Mihai Constantin Ranin, Melania Ursu, Dorin Andone, Miriam Cuibus, Răzvan Ionescu, Ovidiu Moț, Marius Gâlea, Florin Coșuleț nu doar îl omagiază pe maestru, ci dovedesc că ceea ce domnia-sa a spus în interviuri are deplină acoperire în fapte.

O *Teatrografie* (selectivă și comentată), o *Filmografie* și *Bibliografie* completează o carte reușită. Iar izbânda i se datorează, desigur, lui Iosif Herțea, dar și a amănuntului deloc neglijabil că cele două autoare și-au luat în serios munca, prețuind astfel *seriozitatea definitorie* a celui pe care îl omagiază.

* Marinela Țepuș și Andreea Dumitru – *Iosif Herțea–vrăjitor de sunete ciudate*, Fundația Culturală „Camil Petrescu" și revista *Teatrul azi*, București, 2004.

Constantin PARASCHIVESCU

Pasăre cântătoare

„Eram o pasăre cântătoare ce-și găsise alinarea/ În propriul ei cântec", scrie despre sine actrița Stela Popescu-Temelie din Galați, într-un „mănunchi de cuvinte ce cuprinde copilăria și viața mea în teatru", volumașul intitulat *Frunzele plâng toamna* (Editura N'Ergo, Galați, 2004). Care i-a fost înmânat, ca o surpriză, cu o lună înainte de lansarea oficială, în emisiunea „Surprize, surprize" de la TVR din 18 decembrie 2004, la împlinirea vârstei de 69 de ani și 48 de ani de teatru (născută 14 decembrie 1935, București). La 23 ianuarie 2005, a avut loc și lansarea cărții la Teatrul dramatic „Fani Tardini" din Galați, unde a jucat aproape treizeci de ani (1962–1990).

Stela Popescu Temelie
FRUNZELE PLÂNG TOAMNA
Editura N'Ergo

Tip special de actriță, mică de statură, plinuță, cu fața rotundă ca o minge, ochi mari mirați de lume și de ea însăși, nas cârn, glas puternic și mlădios, frumoasă, potrivită pentru roluri de subretă și comedie, dar cu însușiri reale de dramă și ecouri tragice. Cu un monolog dine *Hecuba* de Euripide e admisă la niște cursuri particulare de actorie ale lui Victor Bumbești, ține să interpreteze Julieta din tragedia shakespereană și suferă mult când rolul e atribuit alteia. Între 1956–1962 e la Teatrul „Valea Jiului“ din Petroșani, unde joacă alături de actori cu experiență și debutanți (Ana Colda, Gheorghe Iordănescu, Ion Pavlescu, Anca Ledunca) și refuză o ofertă de a veni la Teatrul Național din București, în urma unui rol interpretat în spectacolul montat de Sică Alexandrescu acolo, *Moralitatea Doamnei Dulska*. Ar fi dublat-o și înlocuit-o atunci pe Eugenia Popovici în *Revizorul, Bădăranii*, înaintea turneului de la Moscova. „Am pierdut, din naivitate, un mare tren!“, spune dânsa; de fapt, din dragoste pentru iubitul ei Lucian Temelie, cu care s-a căsătorit în 1959.

Din 1962 e la Galați. Aici a avut prilejul să creeze multe roluri de succes într-un repertoriu variat. A fost Maria Antonovna în *Revizorul* de Gogol și Donna Estrella în *Steaua Sevilei* de Lope de Vega, Florica în *Florin și Florica* de Vasile Alecsandri și Zița în *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, Zerbinette în *Vicleniile lui Scapin* și Florina în *Avarul* de Molière, Prințul Eduard în *Prinț și cerșetor* de Mark Twain și Mama în *Fanteziile lui Fariatiev* de Alla Sokolova, Anca în *Vlaicu Vodă* de Al. Davila și Filofteia din *Preșul* de Ion Băieșu, dădaca Marina din *Unchiul Vanea* de Cehov, rolul principal în *Micul infern* de Mircea Ștefănescu și cele opt femei din *Un bărbat și mai multe femei* de Leonid Zorin, multe alte roluri din repertoriul românesc și universal.

De o deosebită sensibilitate, un precoce „ochi interior“ („jumătate din mine privea făptura în care am intrat, cu interes și curiozitate“), actrița e și poetă și scrie din inimă („Cartea aceasta e însăși inima mea!“). așa cum i-a fost vocația și rostul – „Nimic nu e mai adevărat, mai minunat pentru tine ca actor,decât atunci când în fața oamenilor, a sufletelor lor, pe care le poți ține în pumnii strânși, atunci când ești pe scenă în fața reflectoarelor, să joci propria lor viață cu bucuriile și tristețile lor“!

Info UNITER

UNITER – 15 ani

În anul în care împlinește 15 ani de existență – 2005 – UNITER obține primul său premiu.

Proiectul UNITER – „VESTIGIUM“ – premiantul Galei Societății Civile la secțiunea artă / cultură

Proiectul VESTIGIUM, organizat anul trecut, cu punctul de vârf în luna august, când au avut loc evenimentele în cele patru orașe din Transilvania (Brașov, Sighișoara, Mediaș, Sibiu), a fost desemnat cel mai bun proiect de către juriul care a analizat propunerile / proiectele înscrise în concurs la Secțiunea artă / cultură în cadrul Galei Societății Civile.

Inițiat și organizat de către **UNITER, Fundația PRO PATRIMONIO, Primăria municipiului Mediaș și Fundația Abracadabra**, cărora li s-au alăturat Ministerul Culturii și Cultelor, Guvernul României / Departamentul de Relații Interetnice, Forumul German din România, Primăria municipiului Sibiu, Primăria municipiului Sighișoara și TVR Cultural, proiectul VESTIGIUM s-a dorit a fi un semnal de sensibilizare a opiniei publice, a cetățenilor comunității (copii, tineri și vârstnici) pentru patrimoniul de valoare europeană care le aparține, pentru existența sa viitoare și rolul important pe care îl poate căpăta în comunitate, atâta timp cât comunitatea dorește să se implice în valorizarea lui.

Prin spectacolele prezentate în cadrul proiectului – adresate copiilor, ce alunecau printre ziduri și scări acoperite – sau maturilor, invitați să asculte textul Evangheliei după Ioan în lumina acelorași incinte de cetate, UNITER și ceilalți parteneri au intenționat să arate o altă față a zidului pe lângă care trecem zilnic, o altă posibilă destinație a locului cu care ochiul ne este obișnuit și care acum e un spațiu gol, pustiu și lipsit de importanță. Credem că artiștii implicați în acest proiect au reușit să transforme aceste spații.

Acesta a fost mesajul proiectului VESTIGIUM, iar premiul obținut la Gala Societății Civile, ediția a III-a, confirmă, într-un fel, că toți cei implicați – parteneri, organizatori, creatori și, mai ales, cetățeni – vor fi mai sensibili și mai implicați în valorile comunităților lor.

CASA ARTIȘTILOR program de ajutor și sprijin pentru artiștii pensionari

Noutăți

În primele trei luni de program, activitățile curente s-au derulat în mod normal. Au intrat doi noi beneficiari în program și ne-a părăsit unul dintre beneficiarii vechi. Toți membrii Casei Artiștilor au fost informați în legătură cu planul de activități pe anul 2005. El conține următoarele:

- menținerea activității de ajutor material și sprijin
- realizarea campaniei „Artiștii pentru Artiști“ în perioada martie – aprilie 2005
- identificarea de fonduri pentru construcția casei de retragere pentru pensionari
- crearea grupului „Prietenii Casei Artiștilor“
- permanentizarea prin apariții bilunare a „Ghidului de București pentru petrecerea timpului liber la vârsta a III-a“
- organizarea sărbătorilor de Paște și de Crăciun împreună

În ianuarie și februarie, echipa Casei Artistului a conceput două propuneri de proiecte pentru care urmează să obțină finanțări. În numărul următor al revistei vom transcrie rezumatele ideilor noastre.

Programul asigură ajutor material și financiar și sprijin profesional pentru artiștii pensionari, membri ai uniunilor de creație.

Programul este destinat artiștilor vârstnici care, din punctul de vedere al comunității profesionale (a artiștilor), merită să trăiască în această perioadă a vieții lor la un standard superior celui asigurat prin veniturile de la stat.

Scopul programului este îmbunătățirea standardului de viață a artistului vârstnic

Obiectivele programului

1. asigurarea de ajutoare materiale și financiare

2. identificarea și crearea de oportunități pentru artistul vârstnic în vederea continuării activității

3. construirea unei case de retragere pentru artiștii vârstnici

Artiștii pensionari sunt extrem de rezervați și au o demnitate deosebită. Tocmai statutul social de care au beneficiat îi face să fie incapabili să-și expună problemele public și nu doresc să ajungă în grija serviciilor de stat sau private de ajutor social. Din punctul lor de vedere, înșiși lucrătorii acestor servicii sunt „publicul“, ca urmare principiul confidențialității nu are nici o valoare. Statutul de „asistat“, indiferent pentru ce problemă, este de neconceput pentru ei.

Filosofia programului nostru pornește de la această atitudine, o respectă. A o ignora sau a permite altora să o ignore ar fi o incoerență cu sine, o trădare a propriului nostru statut.

Programul materializează voința creatorilor de a se îngriji de soarta acelor membri din grupul lor care, odată ajunși la vârsta a III-a, nu se mai bucură de aceeași recunoaștere și atenție din partea publicului ca în perioada vieții active și este destinat să compenseze lipsa de interes a societății față de artistul pensionar.

Spectacol în cadrul Campaniei Naționale „Artiștii pentru artiști“, transmis în direct de către TVR Cultural. Ateneul Român, Luni, 28 martie 2005, orele 18:00

În distribuție (selectiv):

Orchestra Medicilor din București – prezență importantă în peisajul muzical din România, ce reunește, în exclusivitate, medici de profesie îndrăgostiți de muzică, Orchestra a fost înființată în anul 1954, reușind să rămână o prezență constantă pe scenele muzicale din țară și din străinătate, abordând un repertoriu de anvergură și afișând aerul unei formații libere și pline de inițiativă.

Din distribuție mai fac parte mari actori ai scenei românești: Nicu Alifantis, Radu Beligan, Tamara Buciuceanu, Ion Caramitru, Irina Petrescu, Florin Piersic jr., Victor Rebengiuc, Alexandru Repan, Ilinca Tomoroveanu.

Spectacolul este punctul culminant al Campaniei Naționale „Artiștii pentru artiști“ 2005, iar sumele colectate în urma acestei Campanii se vor distribui artiștilor cu grave probleme de sănătate și existență de către o comisie socială care analizează cazurile trimise de teatrele din țară pe baza documentației aferente.

GALA PREMIILOR UNITER – ediția a XIII-a

UNITER – Uniunea Teatrală din România are plăcerea să vă aducă la cunoștință că anul acesta, Gala Premiilor Uniter – ediția a XIII-a – are loc **LUNI, 4 APRILIE 2005** la Sala „Ion Luca Caragiale“ a Teatrului Național București.

SALOANELE CULTURALE

UNITER a susținut tradiția Saloanelor Culturale interbelice, dezinhibate, deschise, polemice. Programul, SALOANELE UNITER, inițiat și condus de Sorana Coroamă Stanca, își propune să provoace și să exerseze savoarea dialogului între artiști și personalități din toate breslele creației.

Saloanele UNITER organizează sărbători aniversare – la împlinirea unei vârste venerabile – sau evocări ale "monștrilor sacri" ce au marcat prin creația lor istoria teatrului românesc. Este un proiect permanent.

Luni, 24 ianuarie, Salonul Cultural a avut tema **"Mari spectacole pe micul ecran – Caragiale"**. Amfitrioana Sorana Coroamă Stanca le-a avut invitate pe actrițele Draga Olteanu Matei și Tora Vasilescu și pe realizatoarea TV Ioana Bogdan.

Miercuri, 23 februarie, a avut loc Salonul Cultural cu tema „**Femeia în artă, în știință, în afaceri, în politică și în familie**". La Salon au participat personalități din aceste domenii.

Tema aleasă de amfitrioana Sorana Coroamă Stanca pentru Salonul din 25 martie: „**Bucureștiul interbelic și Bucureștiul contemporan**". Invitați – personalități din diverse domenii: arhitectură, literatură (Ioana Pârvulescu), artă.

Stagiunea Saloanelor Culturale susținute de doamna Sorana Coroamă Stanca se va încheia în acest an în luna iunie, urmând a fi reluată în toamna anului 2005.

PROIECTE CÂȘTIGĂTOARE LA FONDUL CULTURAL NAȚIONAL

În acest an, UNITER a primit un important sprijin financiar din Fondul Cultural Național pentru două proiecte – „Dramaturgia nouă românească și percepția ei" și „Poetica actorului" – care urmează a se realiza în acest an.

„DRAMATURGIA NOUĂ ROMÂNEASCĂ ȘI PERCEPȚIA EI"

Un proiect cultural care are ca scop conectarea publicului tânăr, din țară și din diaspora, la realitatea creatoare a zilelor noastre, pentru a promova, instrui, educa și propune noi modalități de expresie artistică.

Adică, să atragă și să întrețină dialogul cultural dintre creatori și publicul tânăr din țară și diaspora, în dorința descoperirii realităților societății actuale prin prezentarea într-o formă de „teatru-lectură" a noilor creații dramaturgice care nu au fost montate pe scenă.

Piesele contemporane abordează o tematică de mare interes pentru tânărul zilelor noastre, într-un limbaj și într-o manieră în concordanță cu sensibilitatea și mentalul actual.

Abordarea textului contemporan în proiectul nostru are ca scop influențarea într-o oarecare măsură a mentalității în condițiile în care teatrul joacă un rol semnificativ în societatea contemporană, iar dramaturgia nouă atrage în special publicul tânăr. Aceste texte ne confruntă adeseori cu subiecte considerate încă tabu pe scenele românești, fie că este vorba de probleme ale unor minorități (etnice, religioase, sexuale), fie că este vorba de probleme trecute sub tăcere, ale oricăruia dintre noi.

Reprezentanți ai diverselor culturi vor fi capabili să dialogheze în complementaritate, oferind un tablou concret, palpabil al unor texte actuale.

„POETICA ACTORULUI“

Proiectul cultural „Poetica actorului“ va pune în valoare creația poetică a zilelor noastre prin intermediul artei actorului, realizând pe de o parte cercetarea profesionistă a universului poetic contemporan, iar pe de altă parte stimularea dorinței de exprimare individuală prin poezie a tinerilor actori.

Reluarea modalității de exprimare artistică prin poezie de către tinerii actori, va constitui o un mijloc de conectare și stimulare a nevoilor culturale ale publicului tânăr, iar cercetarea textelor poetice de către profesioniștii din domeniu și colocviile propuse a se realiza în cadrul proiectului (cu participare deschisă), vor alcătui un mod permanent de abordare a publicului către care mergem atât în țară cât și în diaspora.

Confruntarea dintre tinerii actori, poezia contemporană și publicul tânăr din țară și diaspora va genera posibilitatea evaluării impactului acestui proiect văzut de noi ca un eventual modul de propus școlilor de artă.

Prezența poeților, a cercetătorilor și a actorilor pe tot parcursul derulării activităților acestui proiect ne îndreptățește să credem că relația noastră cu publicul va fi susținută pe plan educațional, emotiv și creator.

Relația directă pe care ne propunem să o realizăm între tinerii creatori și tinerii spectatori din țară și diaspora, consumatori ai ofertei noastre culturale, se va baza pe contactul direct și posibilitatea de dialog pe care o vom susține după fiecare reprezentație.

Abordarea poeziei contemporane în demersul nostru are ca scop influențarea mentalității creatorului din domeniul teatral, spre a aduce poezia în actul scenic, ce joacă un rol semnificativ în societatea actuală, urmărind totodată să stimuleze interesul publicului tânăr atât pentru arta teatrală, cât și pentru poezia contemporană.

PROGRAMUL INTERNAȚIONAL DE REZIDENȚE PENTRU TINERII ARTIȘTI MAPXXL

UNITER a lansat în România un program internațional de rezidențe multidisciplinare destinate tinerilor artiști cu vârste cuprinse între 20 și 35 de ani. Astfel, 61 de structuri culturale primitoare din 26 de țări oferă posibilitatea artiștilor români de a beneficia de o perioadă de rezidență de 2 până la 9 luni. Artiștii care sunt interesați de una dintre cele 61 de rezidențe oferite de structurile străine partenere pot obține mai multe informații privind modul de participare la acest program, consultând site- ul **www.art4eu.net**. În secțiunea dedicată acestui program se află lista locurilor de creație care vor găzdui artiști în rezidență între Iulie 2005 și mai 2007, precum și formularele tehnice de aplicație, *documentele complete pentru aplicație* trebuind să ajungă până la **26 martie 2005** la UNITER – Uniunea Teatrală din România, strada George Enescu nr. 2–4, sector 1, București, 010305 (împreună cu suma de 15 Euro necesară expedierii dosarelor).

UNITER este corespondentul național în România al **Programului mapxxl 2005–2007**, inițiat de Asociația Franceză **„Pepinierele europene pentru tineri artiști“** care are ca obiectiv susținerea artiștilor aflați la început de carieră. Scopul acestui program este promovarea actelor artistice, precum și a mobilității tinerilor artiști, a schimburilor culturale între diferiți parteneri europeni. Programul este implementat de 84 de structuri culturale partenere din **26 de țări** (Germania, Austria, Belgia, Bulgaria, Cipru, Canada-Quebec, Spania, Estonia, Finlanda, Franța, Marea Britanie, Grecia, Ungaria, Irlanda, Italia, Lituania, Luxemburg, Olanda, Polonia, Portugalia, Cehia, România, Serbia și Muntenegru, Slovacia, Slovenia, Suedia).

CALENDAR TEATRAL

APRILIE

1 aprilie – În urmă cu 70 de ani, activitatea teatrelor din Craiova, Cernăuți și Chișinău era suspendată de guvern, aflat în imposibilitatea de a le mai finanța de la buget. Această măsură a frânat considerabil tendința descentralizării vieții teatrale, care prinsese contur după Unirea din 1918.

2 aprilie – 125 de ani de la nașterea actorului german de origine albaneză **Aleksander Moissi** (m. 23 martie 1935). S-a remarcat la Deutsches Theather din Berlin, în roluri shakespeariene realizate sub bagheta lui Max Reinhardt. Tragedian de forță, el a evoluat îndeosebi în partituri din marele repertoriu, de la Eschil și Sofocle până la Schiller, Goethe, Ibsen, Shaw.

3 aprilie – 90 de ani de la moartea poetului și dramaturgului evreu **Isaac Leib Peretz** (n. 18 mai 1852). A trăit în Polonia, unde este considerat unul dintre întemeietorii literaturii de limbă idiș. În piesele sale *(Lanțul de aur, Noaptea în Piața Veche),* a îmbinat tradițiile iudaice cu elementele dramei moderne.

5 aprilie – **Silviu Purcărete** (n. 1950) împlinește 55 de ani. Teatrografie selectivă: *Jurnalul unui nebun* după Gogol, *Romeo și Julieta* de Shakespeare, *Nebuna din Chaillot* de Giraudoux, *Hecuba* de Euripide, *Richard al III-lea* de Shakespeare, *Mizantropul* de Molière, *Emigranții* de Mrožeck, *Ubu Rex cu scene din „Macbeth"* după Jarry și Shakespeare, *Titus Andronicus* de Shakespeare, *Decameronul 645* după Boccaccio, *Danaidele* după Eschil, *Orestia* de Eschil, *Pilafuri și parfum de măgar* inspirat din *Cartea celor 1001 de nopți, Cumnata lui Pantagruel* după Rabelais, *Noaptea de la spartul târgului sau Cum doriți* de Shakespeare.

8 aprilie – 120 de ani de la premiera cu ***D'ale carnavalului*** la Teatrul Național din București. Scandalul de presă iscat în epocă de comedia caragialiană, acuzată de trivialitate și denigrare grosolană a regimului liberal, l-a determinat pe Titu Maiorescu să scrie fundamentalul studiu *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, în care separă ferm criteriile morale de criteriul estetic, singurul valabil în judecarea operei de artă.

17 aprilie – 25 de ani de la moartea actorului și regizorului suedez **Alf Sjöberg** (n. 21 iunie 1903). A pus în scenă spectacole memorabile, cu piese de Shakespeare, Brecht, Ibsen, Federico Garcia Lorca, Arthur Miller. Ulterior, interesul său s-a îndreptat spre cinematografie; între filmele celebre realizate de Sjöberg se numără două ecranizări după Strindberg: *Domnișoara Iulia* (1959) și *Tatăl* (1969).

19 aprilie – 80 de ani de la nașterea lui **Crin Teodorescu** (m. mai 1970), personalitate a cărei flacără creatoare a ars pentru scurtă vreme, dar a contribuit din plin la strălucirea unei perioade faste pentru teatrul românesc: anii 1965–1970. Crin Teodorescu a studiat medicina și filosofia, dar a deprins în tinerețe și primele noțiuni de artă scenică, în cadrul seminarului condus de Ion Sava. Activează ca regizor la Brăila (din 1953) și apoi la Galați (din 1955), drumul fiindu-i brutal întrerupt de anii de detenție (1958–1963). După ce este eliberat, lucrează în mai multe teatre din țară, punând în scenă: *Jocul ielelor* de Camil Petrescu (T. Mic), *Insula* de M. Sebastian (T. de Comedie), *Din jale se întrupează Electra* de O'Neill și *Despot Vodă* de Alecsandri (Iași), *Lungul drum al zilei către noapte* de O'Neill (Cluj), *Victimele datoriei* de E. Ionescu (T. Bulandra) ș.a. Spectacolele sale, născute dintr-o fidelitate creatoare față de text, în tradiție camilpetresciană, s-au bazat mai ales pe trăirea intensă și concentrată a actorului – principal vector al ideii și emoției. De la Crin Teodorescu ne-au mai rămas un număr de articole cu deschidere teoretică, unde sunt „puse în dialog" curentele novatoare din teatrul european.

MAI

5 mai – 20 de ani de la moartea scenografei **Elena Pătrăşcanu-Veakis** (n. 12 aprilie 1914). Făcând parte dintre tinerii creatori influenţaţi de Ion Sava, ea a colaborat o vreme cu Al. Brătăşanu; decorurile realizate împreună la sfârşitul anilor '40 atestă desprinderea de convenţionalismele scenografiei pur ilustrative. În concepţia artistei, decorul este el însuşi un *univers dramatic*, menit să potenţeze vizual sensurile adânci ale piesei. A semnat decoruri de mare expresivitate plastică pentru spectacolele cu piesele *Cymbeline* de Shakespeare (Teatrul din Sibiu, 1964), *Omul cel bun din Sîciuan* de Brecht (Teatrul „Matei Millo" din Timişoara, 1966) ş.a., precum şi decoruri de atmosferă, în aparenţă mai rutiniere, însă cu soluţii de mare acurateţe *(Camera de alături* de P. Everac la TNB, *Hedda Gabler* la T. „Maria Filotti" din Brăila). În spectacole ca *Richard al III-lea* (TN Iaşi), *Cyrano de Bergerac* (Teatrul din Oradea) etc., scenografia semnată de Elena Pătrăşcanu-Veakis denota triumful rafinamentului vizual asupra simplei funcţionalităţi.

9 mai – 110 ani de la naşterea filosofului şi scriitorului **Lucian Blaga** (m. 6 mai 1961).

11 mai – 15 ani de la trecerea în nefiinţă a dramaturgului **Theodor Mănescu** (n. 16 octombrie 1930). Printre textele sale: *Excursia, Noaptea pe asfalt, Mângâierea, Politica.*

15 mai – În urmă cu 40 de ani, Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ prezenta publicului premiera cu ***Nu sunt Turnul Eiffel*** de Ecaterina Oproiu, în interpretarea Eugeniei Dragomirescu şi a lui Virgil Ogăşanu. Înscriindu-se între textele dramatice care demontau cu maliţie şi spirit ludic clişeele „realismului socialist", piesa avea să facă o frumoasă carieră pe diverse scene din ţară.

16 mai – 25 de ani de la moartea celui mai mare prozator român modern: **Marin Preda** (n. 5 august 1922). Cu toate că numele său rămâne legat de crearea unei fresce narative ample a lumii românesti postbelice, artele spectacolului au exercitat asupra lui Marin Preda o seducţie subterană, ţâşnind periodic la suprafaţă. Încă din 1955, a lucrat alături de Paul Călinescu, în calitate de co-scenarist, la adaptarea cinematografică a propriei nuvele *Desfăşurarea*; această ecranizare s-a numărat între puţinele filme în care tema colectivizării este tratată fără tezisme stridente. Mai târziu, scrie scenariul original pentru *Porţile albastre ale oraşului* (1974, regia Mircea Mureşan) şi îşi adaptează pentru ecran romanul *Marele singuratic* (1977, regia Iulian Mihu). În teatru, debutează cu *Martin Bormann*, dramă care – construită pe coordonatele unei poetici a aventurii – vorbeşte despre capacitatea Răului de a corupe spiritele inocente (1967, Teatrul Naţional din Bucureşti, regia Sorana Coroamă). Soarta a făcut ca *ultima verba* a marelui romancier şi nuvelist să fie tot un text dramatic: în ultimele luni de viaţă, Marin Preda a lucrat la dramatizarea *Moromeţilor.*

18 mai – În urmă cu 40 de ani, Teatrul de Comedie îşi începea la Paris, în cadrul Teatrului Naţiunilor, seria de spectacole cu piesele *Troilus si Cresida* de Shakespeare, *Rinocerii* de Eugen Ionescu şi *Umbra* de Evgheni Şvarţ. A obţinut premiul pentru cea mai bună participare naţională şi o menţiune specială pentru *Troilus si Cresida*, în regia lui David Esrig.

– S-au scurs patru decenii de la turneul în România al Teatrului L'Odéon din Paris, cu piesele ***Nunta lui Figaro*** şi ***Rinocerii***.

26 mai – Se împlinesc 40 de ani de la inaugurarea **Teatrului „Ion Creangă"** din Bucureşti, cu piesa *Cocoşelul neascultător* de Ion Lucian. Având ca public-ţintă copiii şi tineretul, prezentând mereu spectacole pline de prospeţime şi ingenuitate, de inspiraţie diversă – de la snoava populară la basmele teatrale ale lui Carlo Gozzi

– instituția face parte dintre teatrele românești care au la activ numeroase turnee în străinătate, bucurându-se de o primire călduroasă pe toate meridianele.

28–29 mai – În urmă cu 80 de ani, se desfășura în capitală, sub patronajul revistei *Contimporanul*, un **spectacol-demonstrație de „artă nouă“**. Teatrul Liber, una dintre puținele și efemerele grupări de avangardă înființate în anii ’20, a prezentat ***Moartea veselă*** de N. Evreinov, în montarea lui Sandu Eliad.

29 mai – 60 de ani de la moartea dramaturgului **Mihail Sebastian** (n. 18 octombrie 1907).

Daniela GHEORGHE
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu“

PROVOCARE

„BEST OF“ – proiect cultural de promovare a literaturii străine actuale (2002 – 2005) prin spectacole moderne, originale, reformatoare realizate de tinerii regizori de teatru. Proiectul „BEST OF“ este conceput în două etape. **Prima etapă: spectacole-lectură.** Durează 3 luni (aprilie, mai, iunie 2005), având loc la SALA 99 a T.N.B. Această etapă conține promovarea a 12 texte contemporane, bestsellers. Titlurile selectate în proiect trebuie să constituie un succes evident pe piața de carte din România, să fie un reper cultural și să se poată dramatiza. Printre textele propuse menționăm: Umberto Ecco, *Baudolino*, Editura Pontica; Pascal Bruckner, *Hoții de frumusețe*, Editura Trei; Haruki Murakami, *Dans, dans, dans*, Editura Polirom; Milan Kundera, *Valsul de adio*, Editura Humanitas; Ian McEwan, *Grădina de ciment*, Editura Polirom; Salman Rushdie, *Pământul de sub tălpile ei,* Editura Polirom; Dan Brown, *Codul lui Da Vinci*, Editura RAO; Catherine Millet, *Viața sexuală a Catherinei M.*, Editura Est; Carlos Fuentes, *Jilțul vulturului*, Editura Curtea Veche; Mario Vargas Llliosa, *Mătușa Julia și condeierul*, Editura Humanitas; Gabriel Garcia Marquez, *Incredibila și trista poveste a candidei Erendira și a bunicii sale fără suflet*, Editura RAO; Mika Waltari, *Etruscul*, Editura Polirom. Menționăm că această selecție de texte este provizorie și poate fi modificată în urma consultării cu membrii A.T.A.C. și A.E.R. **A doua etapă: realizarea a patru spectacole** din cele douăsprezece propuse în prima etapă, producții care urmează să fie selectate de directorul artistic al proiectului, și preluate de T.N.B. Sălile unde aceste piese urmează să fie reprezentate se stabilesc de comun acord cu T.N.B., în funcție de necesitățile fiecărui spectacol. Proiectul își propune să devină mai mult decât o campanie *pro cultura,* își propune să atingă o latură socio-educativă, să atragă spre locul acțiunii nu numai iubitorii constanți de teatru și literatură, ci, în primul rând persoanele care se apropie accidental de o manifestare culturală, atingând astfel un segment mai larg de consumatori și potențiali consumatori de cultură. Tinerii regizori interesați să se manifeste în „BEST OF“ sunt rugați să ne contacteze la următoarea adresă de e-mail până la data de 15 aprilie 2005: atac_cultural@yahoo.com. Menționăm că proiectul se adresează regizorilor care nu depășesc vârsta de 35 de ani și care au cel puțin un spectacol de teatru recunoscut de critica de specialitate. În acest sens, vă rugăm să anexați mail-ului dumneavoastră și un *curriculum vitae.* „BEST OF“ este un proiect inițiat de A.T.A.C. (Asociatia Tinerilor Artiști Consacrați – Președinte **Mihaela Păun,** actriță) și A.E.R. (Asociația Editorilor din România – Președinte **Gabriel Liiceanu,** directorul general al Editurii Humanitas), în colaborare cu **Teatrul Național București**. Directori de proiect: **Doina Marian** din partea A.E.R. și **Chris Simion** din partea A.T.A.C.

Ⓟ Teatrul „George Ciprian" din Buzău

Bucuria ochiului din ureche

(Experiment multi-art)

La începutul anului 2005, Teatrul „George Ciprian" din Buzău a inițiat o serie de spectacole-lectură, cu scopul de a oferi circuitului cultural bucureștean sala „Rapsodia", din strada Blănari, nr. 21(etajul 4, intrarea din spate).

Cu acest proiect, teatrul propune participanților (directori de teatre, secretari literari, regizori, actori, critici, studenți, spectatori...) texte dramatice în primă audiție, ca ofertă culturală alternativă, în speranța includerii lor în repertorii de perspectivă.

Fiecare spectacol-lectură este însoțit și de un eveniment din lumea artelor: dans, muzică, literatură, arte plastice, artă fotografică, artă vestimentară. La primele două manifestări, invitați au fost: **Ion TĂBĂCARU**, artist-fotograf din Buzău, prezent în expoziții și saloane semnificative, răsfățat cu premii, și, respectiv, **Maria POP** și **Raluca GHIDEANU** din Brașov, două artiste plastice cu o activitate inedită, creând, pe viu, diverse figurine din lut, pe care, mai apoi, le-au trecut prin mașina de tocat...

Un alt moment insolit al reprezentațiilor noastre îl reprezintă participarea extraordinară a muzicienilor **Irinel ANGHEL** și **Andrei KIVU**, creatori dedicați manifestărilor artistice sincretice.

Prezența unor tineri actori, alături de personalități recunoscute ale artelor *invitate*, oferă o structură artistică modulată, permițând integrarea firească a lecturii în evenimentul propus.

Spectacolul-lectură rămâne principala rampă de lansare a textelor dramatice inedite, beneficiind și de posibilitatea de a se face cunoscute prin promovarea oferită de către Teatrul Național Radiofonic – partener media și realizator al emisiunilor „Thaliafest". Producțiile sunt realizate de către regizorul **Mihai LUNGEANU**.

Șapte zile din viața lui Simon Labrosse a fost textul ales pentru deschiderea proiectului și aparține autoarei canadiene Carole Fréchette,

Traducerea: Aurel Ștefănescu; lectura a fost asigurată de: **Lucian GHIMIȘI, Adina ANDREI, Adrian DAMIAN.**

Cea de-a doua piesă prezentată a fost: *Amintiri despre mine* sau ***Ultimele zile ale trecutei mele vieți*** de Dan Mihu, cu: **Cristian ȘOFRON, Mihai RĂZUȘ, Sorin COCIȘ, Raluca GHEORGHIU.**

Mica sală a fost plină de fiecare dată și sperăm că așa va fi mereu!

Reprezentațiile se desfășoară lunar (întotdeauna) în ultima zi de luni, la orele 18, așa că vă așteptăm!!!

Scenă din spectacolul-lectură *Șapte zile din viața lui Simon Labrosse* de Carole Fréchette.

George ALEXANDRU, Emil HOSSU, Cristian ȘOFRON și Ion HAIDUC în *Capul de rățoi* de George Ciprian, spectacol realizat în coproducție cu Teatrul „Nottara".

(P)

Teatrul Național din Cluj se prezintă

Teatrul Național din Cluj este cea mai importantă instituție teatrală din Transilvania și printre cele mai prestigioase din România. Inaugurarea Naționalului clujean a avut loc în zilele de 1–2 Decembrie 1919, cu spectacolele *Se face ziuă* de Zaharia Bârsan și *Ovidiu* de Vasile Alecsandri. Clădire de patrimoniu, una dintre cele mai reușite ca îmbinare stilistică, construită între 1904–1906, este opera renumiților arhitecți austrieci Helmer și Fellner. La 8 septembrie 1906 a avut loc inaugurarea instituției. Sala are o capacitate de 928 de locuri, fiind concepută în stil neobaroc, cu inflexiuni stilistice inspirate de secesionism în decorarea holului.

Fondatorul Teatrului Național din Cluj și primul său director a fost Zaharia Bârsan, actor, regizor, autor dramatic, animator, cel mai important om de teatru din Transilvania. Prin eforturile sale, a reușit să întemeieze o trupă închegată, cu un repertoriu variat. Momentele de vârf ale Teatrului au fost marcate de marile personalități aparținând națiunii și nu doar unei provincii: Olimpia Bârsan, Neamțu-Ottonel, Ion Tâlvan, Ștefan Braborescu.

În perioada interbelică, s-a impus directoratul lui Victor Papilian, iar în timpul Diktatului de la Viena (când teatrul s-a refugiat la Timișoara), cel al dr.Aurel Buteanu. Mai apoi, între 1965–1971, directoratul lui Vlad Mugur a marcat o perioadă de spectacole-eveniment.

Scena clujeană a fost slujită de personalități actoricești de seamă: Silvia Popovici, Silvia Ghelan, Valentino Dain, Melania Ursu, Gheorghe M. Nuțescu, George Motoi, Dorel Vișan, Anton Tauf, Gelu Bogdan Ivașcu, Miriam Cuibus.

După 1989, stilul spectacolelor s-a diversificat și modernizat. Printre novatori se numără regizorii: Victor Ioan Frunză, Mihai Măniuțiu, Mona Chirilă, Anca Bradu. În această perioadă s-au impus actorii: Marius Bodochi, Dorin Andone, Cornel Răileanu, iar după 2000, Elena Ivanca, Ovidiu Crișan, Ramona Dumitrean.

Începând cu anul 2000, director al Naționalului clujean este profesorul universitar doctor Ion Vartic, personalitate marcantă a vieții culturale românești, căruia îi aparține și inițiativa reînființării, în anul 1991, a Facultății de Teatru de la Cluj (inițial un departament în cadrul Facultății de Litere a Universității „Babeș–Bolyai“), care fusese abuziv desființată în anii '50.

Studioul „Euphorion“ al Teatrului Național

Reînnodând firul tradiției culturale clujene și legăturile ei cu gruparea Cercului Literar de la Sibiu, Studioul Teatrului Național poartă numele de „Euphorion“, fiind deschis, cu precădere, tinerilor artiști și experimentelor lor creatoare. În prelungirea acestei idei, Teatrul Național colaborează permanent cu Catedra de Teatru, și devenită, începînd cu 2004, facultate de sine stătătoare în cadrul Universității „Babeș–Bolyai“.

În septembrie 2004, Naționalul Clujean a organizat prima ediție a Colocviului Național de Critică Teatrală, care urmărește să configureze un cadru teoretic pentru dezbaterile de breaslă.

Din iunie 2003, Teatrul Național Cluj este membru al Clubului Teatrelor Naționale din Sud-Estul Europei.

SPECTACOLE PREMIATE:

Reîntors în România, după plecarea din țară în 1971, Vlad Mugur a fost invitat să monteze pe scena Naționalului. Moment fast, din care a rezultat un succes de proporții: spectacolul *Hamlet* de W. Shakespeare (premiera: 2 octombrie 2001).

Foto: Nicu Cherciu

Elena IVANCA în *Hamlet* de Shakespeare.

Spectacolul *Hamlet* a obținut, la Gala UNITER din 2002, Premiul pentru Cel mai bun spectacol, Nominalizare pentru cea mai bună scenografie, la aceeași gală, pentru Helmut Stürmer și Lia Manțoc; Premiul Național pentru tînărul actor, Premiul Secției române AICT pentru cel mai bun interpret și Premiul „I.D. Sîrbu", acordat actorului Sorin Leoveanu; Anton Tauf nominalizat de revista *Cuvântul*, pentru rolul Polonius; Premiul Național pentru decoruri, costume și măști pentru echipa Helmut Stürmer, Lia

Manțoc și Ilona V. Járó. Invitat la Festivalurile Internaționale „Mythos Europa?", Karlsruhe (Germania), și „Sâmbetele de la Zsambek și Teatrul de Vară" (Ungaria), spectacolul a fost foarte bine primit de critica de specialitate și de public, mărturie stând impresionantul dosar de presă. Spectacolul a mai participat la: Festivalul de Teatru Clasic, Arad; Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale", București; Săptămâna memorială Vlad Mugur, Teatrul Maghiar de Stat Cluj; Festivalul Internațional de Teatru Sibiu; Craiova Shakespeare Festival; Festivalul de Dramaturgie Contemporană, Brașov. Om de carte prin excelență, prof. Ion Vartic a avut inițiativa publicării unui volum, care cuprinde istoria realizării acestui spectacol de excepție, conținînd jurnalul repetițiilor, mărturii, interviuri, eseuri: *Vlad Mugur, spectacolul morții,* apărut la Editura Apostrof.

În anul următor (2003), spectacolul lui Mihai Măniuțiu *Exact în același timp* de Gellu Naum, dramaturg aparținînd avangardei românești, a primit o nouă distincție la Gala UNITER: Premiul pentru cea mai bună regie (premiera: 4 aprilie 2002).

Elena IVANCA și Marian RÂLEA în *Exact în același timp* de Gellu Naum.

Foto: Nicu Cherciu

Exact în același timp a participat la: Festivalul Internațional de Teatru, Sibiu; Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale“, București; Festivalul de Comedie, București; Festivalul de Teatru Scurt, Oradea; Festivalul de Teatru Clasic, Arad.

Colaborarea cu Sanda Manu pentru realizarea unui spectacol Molière – *Bolnavul închipuit* – aduce noi premii teatrului: Premiul pentru cea mai bună regie, Sanda Manu și Premiul de excelență pentru costume, Adriana Grand la Festivalul Național de Comedie de la Galați; Premiul Național pentru Spectacol acordat de juriul criticilor de artă la Zilele „Elvira Godeanu“, Târgu Jiu; Premiul Național pentru Tineri Creatori, acordat actorului Ovidiu Crișan pentru rolurile Cléante și Polichinelle (premiera: 10 noiembrie 2002).

Vasilica STAMATIN și Anton TAUF în *Bolnavul închipuit* de Molière.

Foto: Nicu Cherciu

PREMIERE ALE STAGIUNII 2004–2005

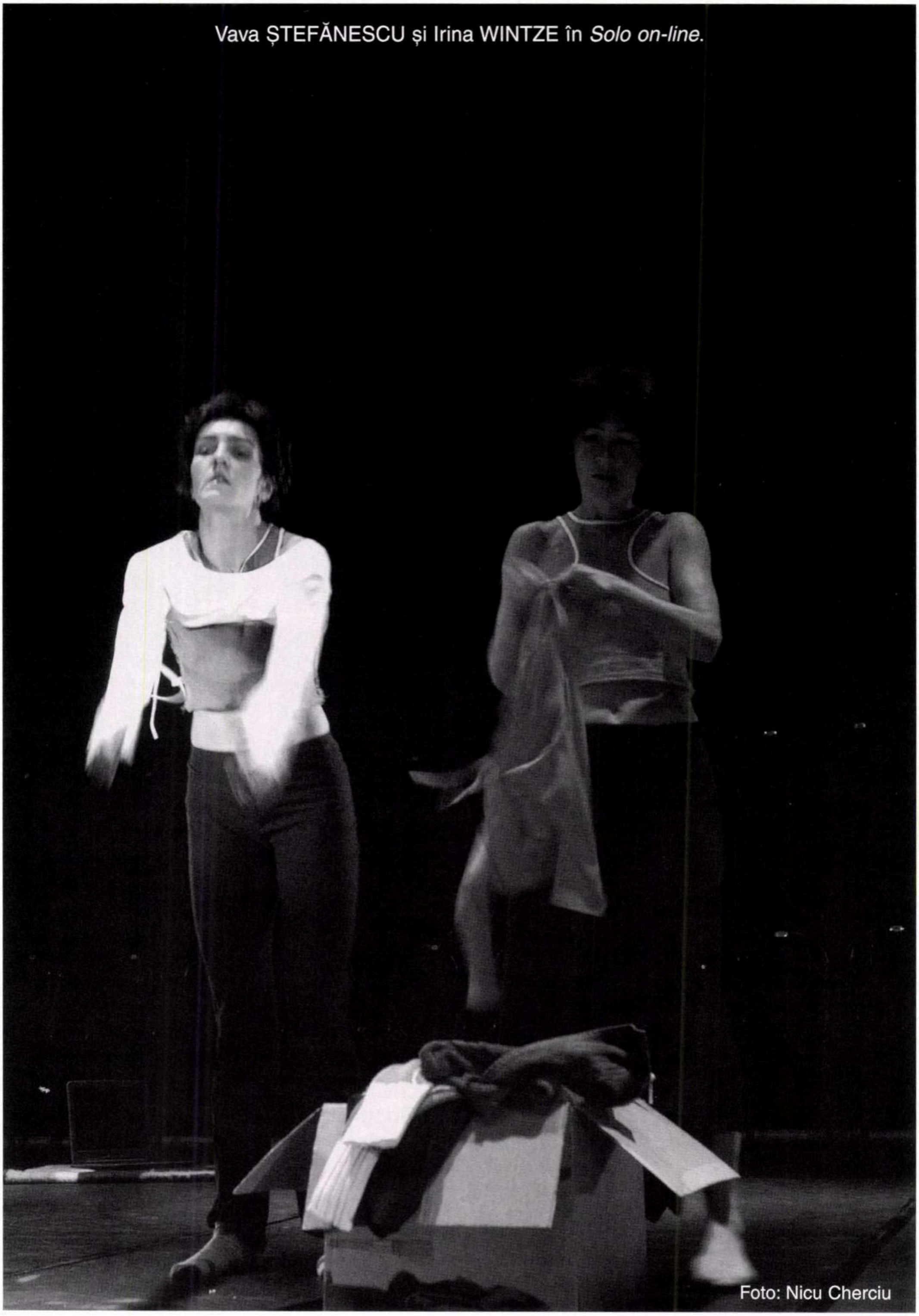
- ***Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*** de Matei Vișniec, un spectacol de Radu Afrim. Premieră absolută: 25 septembrie 2004. Participări la festivaluri: Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale“, București.
- ***Solo on-line,*** poem coregrafic de Vava Ștefănescu. Data premierei: 26 septembrie 2004.
- ***Pescărușul*** de A.P. Cehov. Regia: Mona Chirilă și Miriam Cuibus. Data premierei: 26 septembrie 2004.
- ***Pygmalion*** de G.B. Shaw. Regia: Alexandru Dabija. Data premierei: 23 ianuarie 2005.
- ***Bigudiuri*** de Mimi Brănescu / ***Între 5 și 7*** de Emanuel Ciocu. Spectacol-coupé. Regia și scenografia: Sorin Misirianțu. Data premierei: 27 februarie 2005.

Scenă din *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* de Matei Vişniec.

Foto: Nicu Cherciu

Elena IVANCA şi Ovidiu CRIŞAN în *Pescăruşul* de Cehov.

Foto: Nicu Cherciu



Vava ȘTEFĂNESCU și Irina WINTZE în *Solo on-line*.

Foto: Nicu Cherciu

SPECTACOLE ÎN RELUARE ÎN STAGIUNEA 2004-2005

Teatrul Național din Cluj s-a remarcat prin promovarea spectacolelor experiment de înaltă ținută literară și plastică, bizuită pe texte mai puțin obișnuite în teatru – ***Memo,*** în regia Monei Chirilă (Data premierei: 7 iulie 2000). Premii: Premiul special al juriului – Festivalul de Teatru Scurt Oradea. Turnee în țară și străinătate: Oradea, Centenar „Sașa Pană“, București, Suedia, SUA.), realizat în maniera avangardei literare românești, a deschis această serie efectuând turnee în țară, în Europa și America, ca și acelea cu *Nu vezi că stai în brațele mele, orbule?*, spectacol comemorativ Nichita Stănescu realizat de Anton Tauf, în Serbia și Ungaria, confirmă însemnătatea acestei orientări.

Miriam CUIBUS și Dragoș POP în *Memo.*

Foto: Nicu Cherciu

• ***Nu vezi că stai în brațele mele, orbule?*** de Nichita Stănescu. Regia: Anton Tauf. Data premierei: 16 decembrie 2003. Turnee: Serbia, Ungaria.

• ***Logodnicele aterizează la Paris*** de Marc Camoletti. Regia: Florin Piersic. Data premierei: 2 decembrie 2001. Turnee în străinătate și în țară: Germania: Freiburg, Frankfurt, Augsbruch; Sibiu, Brașov, Timișoara, Arad, Oradea etc.

• ***Ubucurești***, scenariu dramatic de Mona Chirilă după *Conul Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale și *Ubu Rege* de Alfred Jarry. Regia: Mona Chirilă. Data premierei: 3 octombrie 2002.

• ***Colonelul și păsările*** de Hristo Boicev. Regia: Alexandru Dabija. Data premierei: 4 martie 2003. Turnee: Tîrgu-Mureș, București.

• ***Slugă la doi stăpîni*** de Carlo Goldoni. Regia: Mona Chirilă Data premierei: 8 mai 2003.

• ***Alcesta*** de Euripide. Regia: Mihai Măniuțiu. Data premierei: 11 octombrie 2003.

• ***Statul plăcerii*** de Görgey Gábor. Regia: Vadas Lászlo. Data premierei: 10 ianuarie 2004.

• ***Îngerul slut*** de Alexandru Sever. Regia: Gelu Badea. Data premierei: 27 martie 2004. Participări la festivaluri: Festivalul Dramaturgiei Românești, Timișoara.

Foto: Nicu Cherciu

Marius BODOCHI în *Alcesta* de Euripide.

- ***Scufița Roșie*** de Frații Grimm. Adaptarea și regia: Petre Băcioiu. Spectacol pentru copii. Data premierei: 12 martie 2004. Prticipări la festivaluri: Festivalul „Gulliver“, Galați.
- ***Cerere în căsătorie*** de A.P. Cehov. Regia: Sorin Misiriantu. Data premierei: 10 octombrie 2000.

Cornel RĂILEANU în *Cerere în căsătorie* de Cehov.

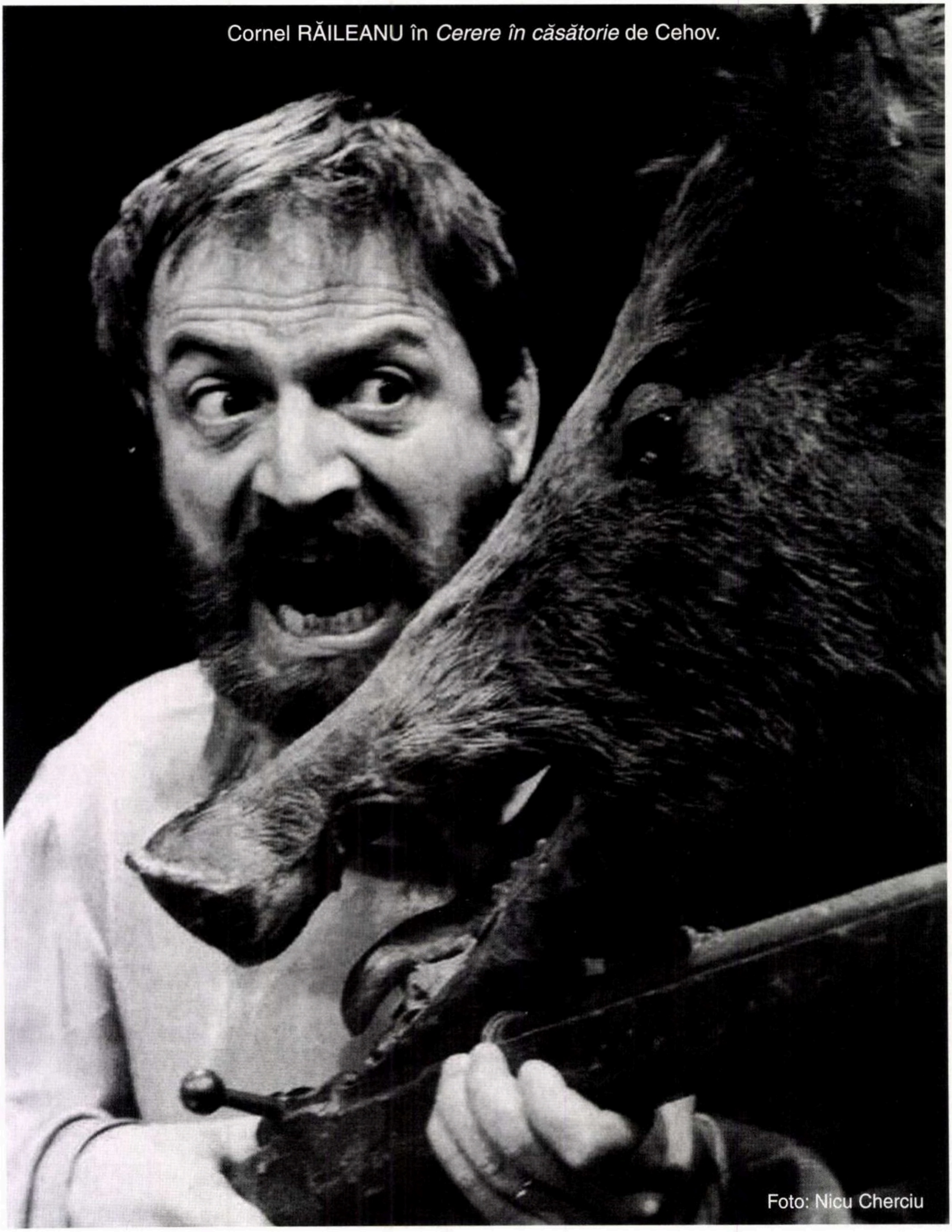
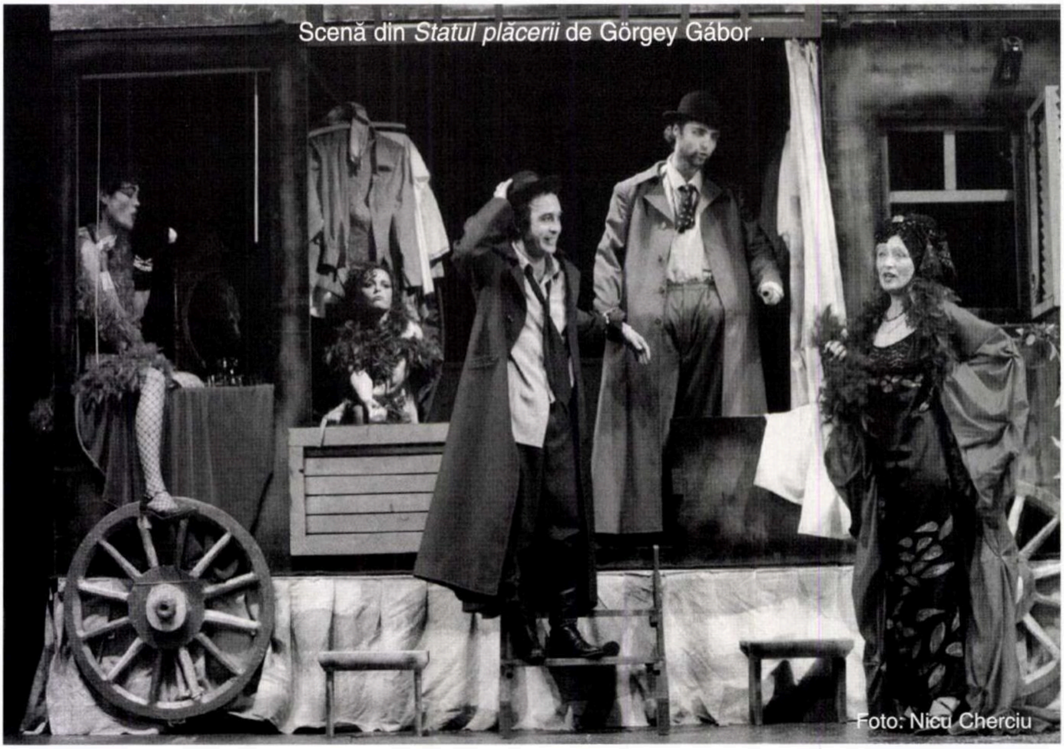


Foto: Nicu Cherciu

- ***Declarație*** de Tudor Mușatescu. Cu Elena Ivanca. Data premierei: 7 decembrie 2000.
- ***Trainspotting*** de Irvine Welsh, adaptare de Harry Gibson. Regia: Sorin Misirianțu. Data premierei: 9 mai 2003.

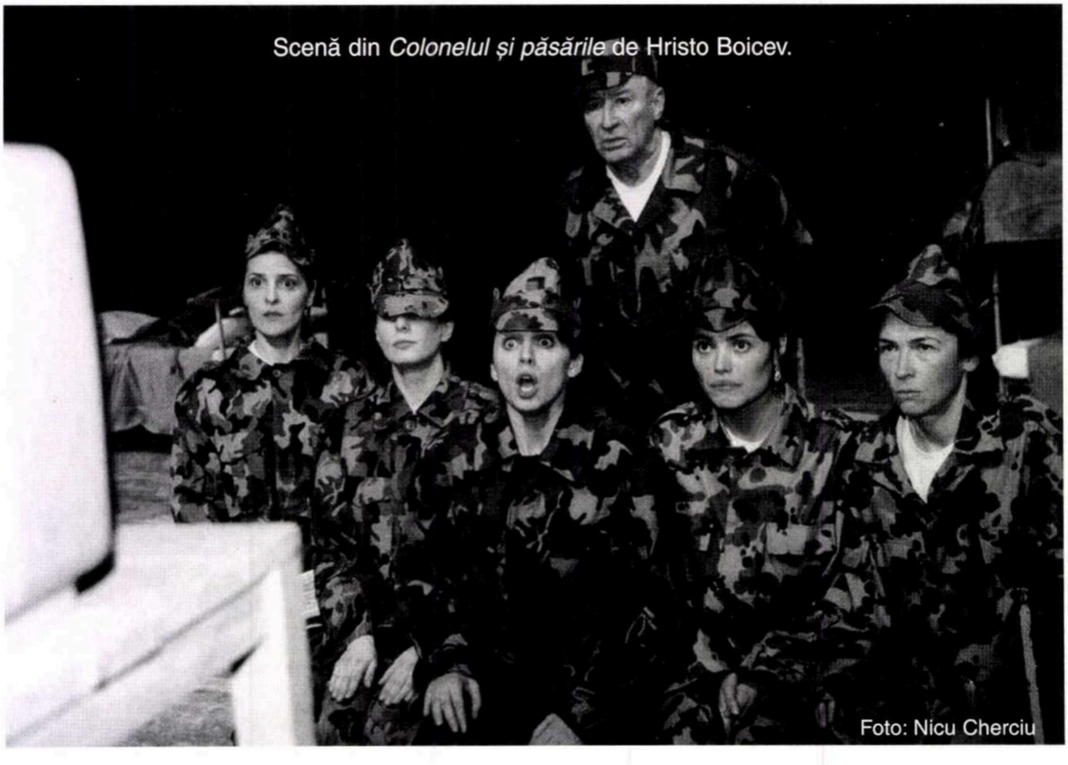
Foto: Nicu Cherciu

Elena IVANCA, Ruslan VÂRLEA, Dan CHIOREAN și Sorin MISIRIANȚU în *Trainspotting* de Irvine Welsh.



Scenă din *Statul plăcerii* de Görgey Gábor .

Foto: Nicu Cherciu



Scenă din *Colonelul și păsările* de Hristo Boicev.

Foto: Nicu Cherciu

Nicoleta VĂLUȚĂ în *Scufița roșie* de Frații Grimm. Foto: Nicu Cherciu

Scenă din *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni. Foto: Nicu Cherciu

SPECTACOLE ÎN LUCRU:

- ***Frumoasa din pădurea adormită*** după Frații Grimm. Scenariul și regia: Marc Bogaerts (Belgia). Data premierei: 2 aprilie 2005.
- ***Regele Lear*** de W. Shakespeare. Regia: Tompa Gábor. Decor: Andrei Both. Costume: Lia Manțoc. Data premierei: decembrie 2005.

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU-MUREȘ

Să nu vă lipsească din bibliotecă

„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“

supliment editat de revista noastră,
din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR** (interviu de Florica Ichim)
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp
VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR**
(interviu de Florica Ichim)
***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu
GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană
de Florica Ichim
Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu
IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru

Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 400.000 lei, iar întregul set de 16 cărți poate fi procurat cu doar 1.500.000 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2005, la BRD – GSG, Sucursala Triumf,
cont RO76BRDE416SV00667874160, ori la telefoanele:
326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM
sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!

SUMAR

1 **Doctor Honoris Causa**
3 **Interviu**
David Esrig: *„Arta noastră e o artă senzuală, a concretului...“*, interviu realizat de Andreea Dumitru;
14 *Universul dramatic și scenografia* de David Esrig
22 **Gala premiilor UNITER**
24 **Regizori nominalizați**
24 *Silviu Purcărete: „...o suită de oglinzi deformate de nostalgie“*, interviu realizat de Patrel Berceanu;
28 *Dragoș Galgoțiu și Răzvan Mazilu: „Lumea va avea întotdeauna nevoie de lucruri frumoase“*, interviu realizat de Tamara Susoi;
33 *Bocsárdi László: „Nimic nu e absolut. Doar Dumnezeu“*, interviu realizat de Oana Borș;
38 **Restituiri**

Claudia Millian

39 Ion Cazaban: *Claudia Millian și estetica formelor teatrale;*
44 Claudia Millian: *Săptămâna teatrală. Ritmul în manifestările spiritului – Mișcarea în teatru și pulsul în armonie.*
46 **Aniversări**
46 *Țăndărică 60;*
49 *Masca „aniversară“*, interviu cu Mihai Mălaimare, realizat de Corina Herghelegiu;
54 *UNATC – Gala Absolvenților 2005*, de Silviu Jicman.
59 **Dosar teatral**
59 **Algeria** – *Note despre dramaturgia algeriană* de Boubakeur Seikini;
63 **Bulgaria** – *Care este starea actuală a teatrului bulgar?* de Milena Mihailova.
66 **Medeea la noi și în lume**
66 Oana Borș: *Lumi răsturnate* (*Medeea* de Euripide – Teatrul „Tamási Áron“ Sf. Gheorghe);
70 *Medeea revizuită*, grupaj realizat de Andreea Dumitru.
76 **Ei... marii actori**

Victor Rebengiuc

76 Doina Modola: *Victor Rebengiuc;*
78 Andreea Dumitru: *Un om al muncii;*
82 *Victor Rebengiuc: „Și de-atunci, întruna, la Teatrul Bulandra“*, interviu realizat de Doina Modola;
86 **Spectacole**

Teatrul Național Cluj

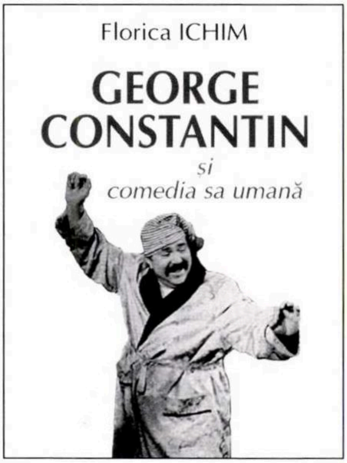
86 *O șansă pentru clujeni* de Elisabeta Pop *(Pygmalion* de G.B. Shaw);
90 *Profesor Higgins la școala de cartier* de Oana Cristea Grigorescu *(Pygmalion* de G.B. Shaw);

Teatrul de Comedie

91 *Teoria și practica libertății patafizicianului Dom'Ubu, expusă scenic de regizorul Tompa Gábor* de Crenguța Manea *(Ubu înlănțuit* de A. Jarry);
96 *Oare de ce se aprinde umbrela lui Winnie...* de Crenguța Manea *(Ce zile frumoase* de Beckett);

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“

Constantin PARASCHIVESCU
„Cu ochii deschiși“
sau
IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU


Florica ICHIM
GEORGE CONSTANTIN
și
comedia sa umană

Constantin Paraschivescu
Patima pentru teatru
sau
VIRGINIA ITTA MARCU

98 *O chiriță cu joben* de Constantin Paraschivescu *(Chirița of Bârzoieni,* după V. Alecsandri);

Teatrul „Nottara"

102 *„Pădurea" nu stăruie în memorie...* de Ion Parhon *(Pădurea* de A.N. Ostrovski);

103 *Trei povești de dragoste* de Alina Mang *(De trei ori dragoste,* după două piese japoneze și *Play* de Beckett);

106 *La un pahar de bere cu Fabrizio* de Constantin Paraschivescu *(Hangița* de Carlo Goldoni);

Teatrul Național Craiova

108 *Demonia istoriei* de Constantin Paraschivescu *(Hotel Europa. Complet* de Matei Vișniec);

Teatrul „G.A. Petculescu", Reșița

110 *Lumea ca bucătărie* de Constantin Paraschivescu *(Bucătăria* de A.Wesker);

Teatrul Național Constanța

112 *Complexul livezii* de Constantin Paraschivescu *(Livada de vișini* de Cehov);

Teatrul „Fani Tardini", Galați

115 *Farsă... într-un act* de Constantin Paraschivescu *(Scandal în culise* de Michael Frayn);

116 *Intrigă cu garnitură de sardele* de Ruxandra Anton *(Scandal în culise* de Michael Frayn);

118 *Crimă fără pedeapsă la Galați* de Mircea Ghițulescu *(Șantaj* de Ludmila Razumovskaia);

Teatrul de Nord Satu Mare

119 *Recuperarea unui text valabil* de Mircea Ghițulescu *(Croitorii cei mari din Valahia* de Al.T. Popescu);

Teatrul Municipal „Bacovia", Bacău

121 *Tone de ură în lovituri de box* de Cristiana Gavrilă *(Dona Quijota* de Mircea M. Ionescu);

Teatrul „Mihai Eminescu", Botoșani

122 *În ritm de... Tango* de Simona Burtea *(Tango* de S. Mrożek);

123 *Boccaccio sau râsu'-plânsu' la Teatrul din Botoșani* de Valentin Coșereanu *(Decameronul* după Boccaccio);

Independenți

125 *Psihodrama managerilor* de Adrian Mihalache *(Top Dogs* de Urs Widmer – Teatrul ARCA);

127 *Piesă cu slash* de Adrian Mihalache *(La țară* de M. Crimp – Teatrul Fără Frontiere);

128 *Lache, Mache și Spiridon* de Adrian Mihalache *(American Buffalo* de David Mamet – Teatrul ACT);

130 *Un regizor inspirat* de Irina Ionescu *(American Buffalo* de David Mamet – Teatrul ACT);

131 *Spectacol total* de Ion Cazaban *(Dali–Avida Dollars,* scenariul de Mălina Andrei – Fundația „Sound of Progress");

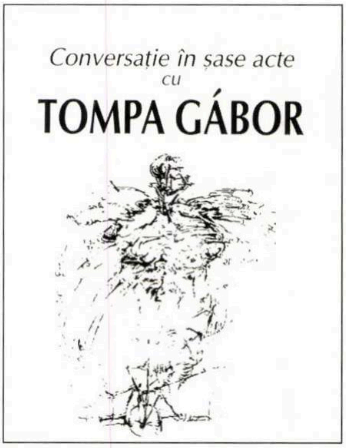
Teatrul Mic

133 *Tov' Ubu* de Nicolae Prelipceanu *(O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu* de Th. Denis Dinulescu);

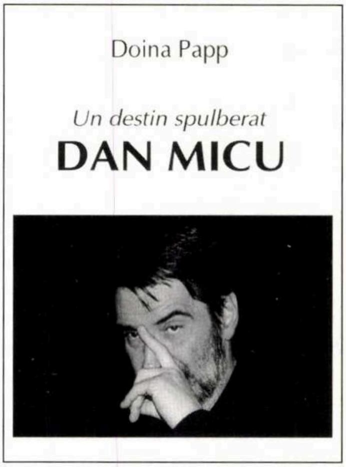
Teatrul Odeon

138 *Agnes și alte două femei* de Antoaneta Iordache *(Agnes, aleasa lui Dumnezeu* de J. Pielmeier);

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"

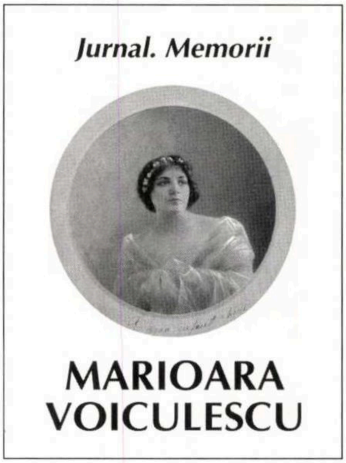


Conversație în șase acte
cu
TOMPA GÁBOR



Doina Papp

Un destin spulberat
DAN MICU



Jurnal. Memorii

MARIOARA
VOICULESCU

Teatrul „Bulandra“

139 *Religia copilului* de Claudia Lipan *(Tatăl* de Strindberg);
142 *Copiii de duminică ai societății* de Claudia Lipan *(Măscăriciul de Cehov);*

Teatrul de Stat Oradea

143 *Speranța – ca dispoziție infernală* de Elisabeta Pop *(Așteptându-l pe Godot* de Beckett);
146 *Revelion cu artiști* de Elisabeta Pop *(Baroneasa Lili* de Martos Ferenc și Huszka Jenö – Trupa Szigligeti);
149 *Ciudate căsătorii...* de Elisabeta Pop *(Căsătoriile ciudate ale lui Mikszáth Kálámár* de Görgey Gábor – Trupa Szigligeti);

Teatrul Maghiar de Stat Cluj

151 *Poveste muzicală* de Roxana Croitoru *(Tortul albastru fermecat* de Muszty Bea și Dobaz András);
153 *Subiectul spectacolului: Amorul* de Roxana Croitoru *(Piațeta* de Carlo Goldoni);
155 *Mona Chirilă: „Ar trebui să ne ocupăm de un personaj emblematic“,* interviu de Eugenia Șarvari);

Teatrul „Toma Caragiu“ Ploiești

159 *Testicule explozive* de Adrian Mihalache *(Cum a explodat David* de Lise Beth Kovetz);

Teatrul „Andrei Mureșanu“, Sf. Gheorghe

160 *Sfârșit de partidă* de Ion Cazaban *(Acea zi de vineri August 1982* după *Porumbelul* de Patrick Suskind);
163 *Între prezentul indicativ și imperfect* de Ion Cazaban *(David's boutique,* scenariu de Radu Afrim);

Teatrul de Stat Arad

165 *Ecuația sentimentelor* de Adrian Palcu *(Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux);
167 *Moartea și alte dive* de Adrian Palcu *(Cheek to cheek* de J. Gardell);

Teatrul Național Timișoara

170 *Fascinația personajului* de Ioan Jurcă Rovina *(Negutătorul din Veneția* de Shakespeare);

Teatrul „Alexandru Davila“, Pitești

173 *În căutarea unei identități* de Marinela Țepuș *(Comedia erorilor* de Shakespeare);

Teatrul „Maria Filoti“, Brăila

176 *Premiere* de Doina Papp *(Povestea unui înger* după M. Sorescu, *Năzdrăvanul Occidentului* de J. Millington Synge, *Tăblia de la marginea patului* de Cornel Mimi Brănescu);

Centrul European de Creație

178 *Pierderea inocenței* de Ruxandra Anton *(Morți și vii* de Ștefan Caraman);
180 *„A fi sau a nu fi“, în variantă autohtonă* de Oltița Cântec *(Morți și vii* de Ștefan Caraman);

Teatru și poezie

183 *La Ipotești* de Valentin Coșereanu

Opera Națională din București

185 *Paradoxul spațiului curb* de Lumința Vartolomei *(Simon Boccanegra* de Giuseppe Verdi);

Opera din Brașov

186 *Ochiul suplimentar* de Luminița Vartolomei *(Povestirile lui Hoffmann* de J. Offenbach);

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 4–5/2005
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: **FLORICA ICHIM**

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU

ISSN 1220-4676

Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian"

188 *Actualizare, localizare și globalizare* de Luminița Vartolomei *(Logodnicul din Lună* de Eduard Künneke);

Publicul

190 *Un „personaj" seducător la Casandra* de Ion Parhon;
191 *Acții și reacții* de Marinela Țepuș;

Televiziune

193 *Magia lui Prospero* de Constantin Paraschivescu;

Teatru radiofonic

195 *Ne auzim la Majestic* de Constantin Paraschivescu.
198 **În vizită**
Păpuși japoneze de Cristiana Gavrilă.
199 **File de jurnal** de Bogdan Ulmu.
200 **Cărți**
200 *Sorin Crișan și teatrologia heideggeriană* de Mircea Ghițulescu *(Teatru, viață și vis* de Sorin Crișan);
202 *Actorul și personajul* de Mircea Ghițulescu *(Dicționar subiectiv al personajelor lui Caragiale* de Gelu Negrea);
204 *Părerea lui Radu Țuculescu* de Dumitru Chirilă *(Teatrul transilvan la începutul mileniului III* de Radu Țuculescu);
205 *Ion Sava: patru piese de teatru plus fragmente din dosarul cabalei...* de Antoaneta Iordache *(Triunghiul în patru colțuri* de Ion Sava);
207 *Curgerea textului critic, spre optativ...* de Antoaneta Iordache *(Verva Thaliei* de Adrian N. Mihalache);
208 *Poate o salvează televiziunea* de Mircea Morariu *(Femeia cu Lună* de Dumitru Velea);
209 *Carte cu actori* de Mircea Morariu *(Câte vieți ai tu, Actorule?* de Ion Moldovan);
211 *Iosif Herțea – un maniac al perfecțiunii* de Mircea Morariu *(Iosf Herțea – vrăjitor de sunete ciudate* de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru);
213 *Pasăre cântătoare* de Constantin Paraschivescu *(Frunzele plâng toamna* de Stela Popescu Temelie).
215 **Info UNITER**
219 **Calendar teatral**
221 **Provocare:** *Best OF* – proiect cultural.
222 **Teatrul „George Ciprian" din Buzău – *Bucuria ochiului din ureche.***
224 **Teatrul Național din Cluj se prezintă**

Cop. I: FLORIN CĂLINESCU și COCA BLOOS
în *O zi din viața lui Ceaușescu* de Th. Denis Dinulescu.
Regia: Alexandru Tocilescu. Foto: Florin Biolan.
Cop. II: ADRIANA și OVIDIU GHINIȚĂ
în *Cheek to cheek* de Jonas Gardell.
Regia: Ana Mărgineanu. Foto: Mihai Păcurar.
Cop. III: BICDKEI ZSUZSANNA, KICSID GIZELLA, PÉTER HILDA în *Medeea* de Euripide.
Regia: Mihai Măniuțiu. Foto: Barabás Zsolt.
Cop. IV: Regizorul DAVID ESRIG. Foto: Florin Biolan.

Revistă editată de
FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU
Ciprian DUICĂ

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH

eană
MUREȘ

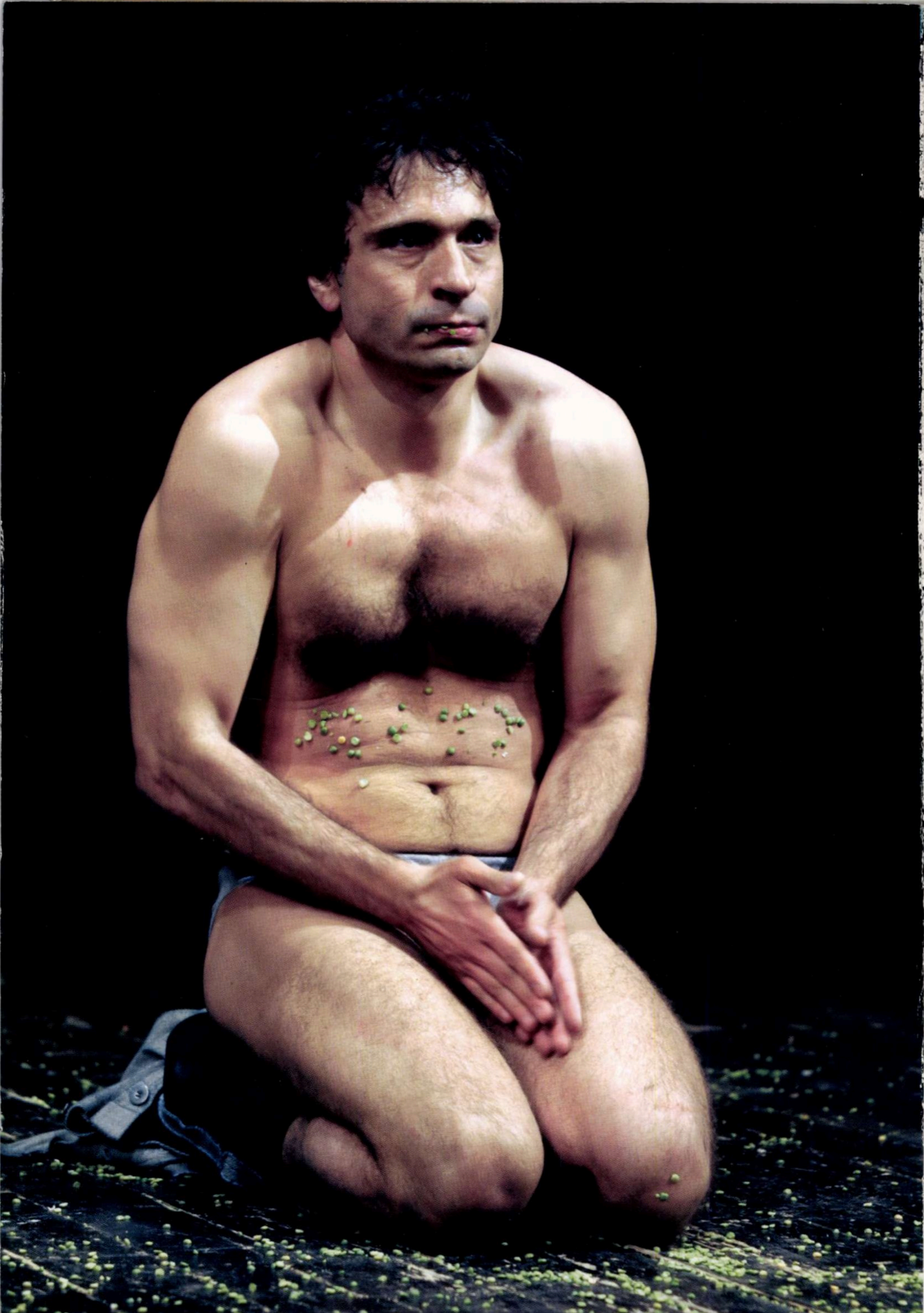
I 3818

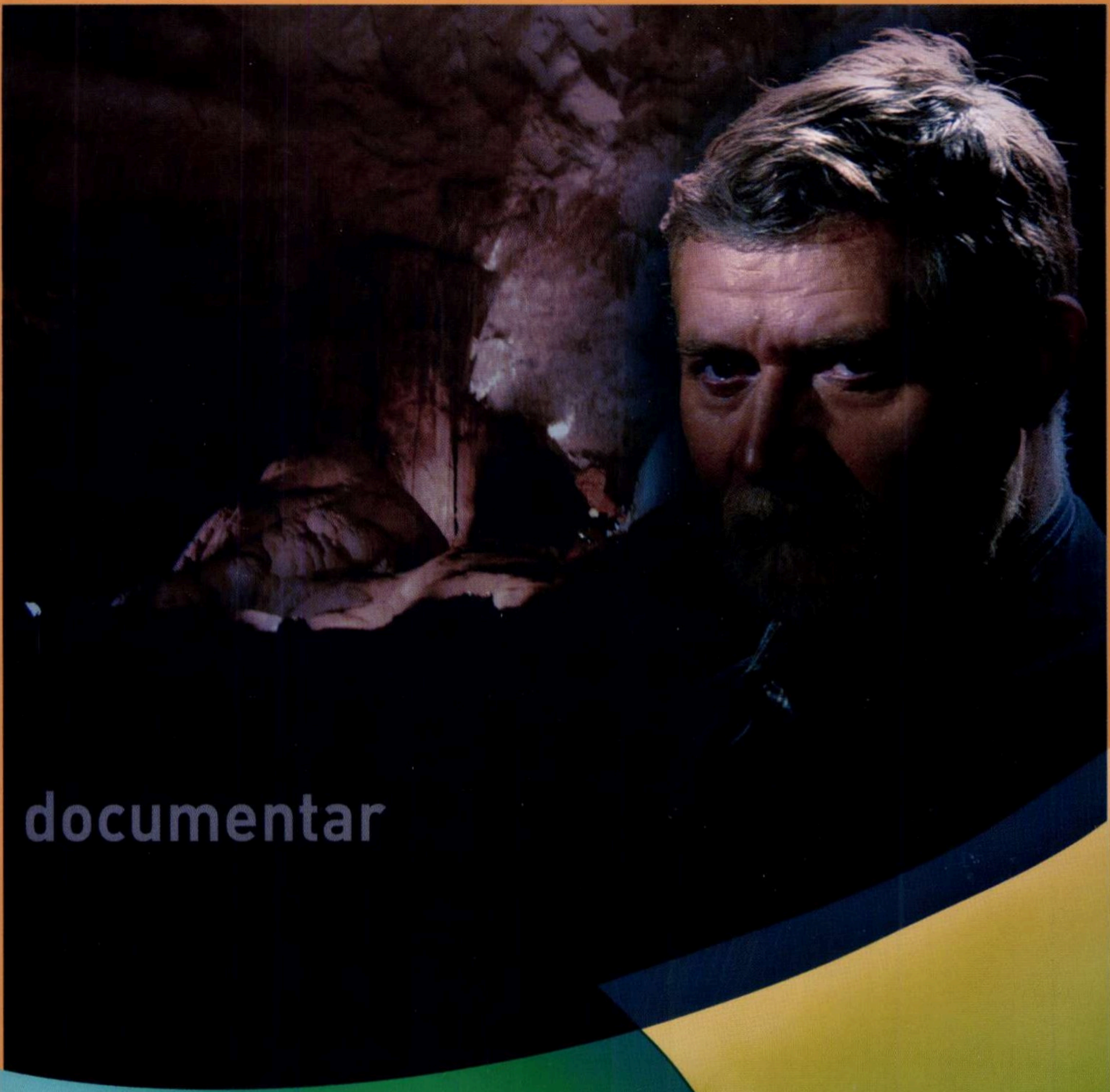
TEATRUL azi

numărul 6-7-8/ 2005

TEATRUL azi

numărul 6-7-8 / 2005





GEOGRAPHICA
OAMENI, LOCURI, VIETUITOARE

documentar
SÂMBĂTĂ ora 13.00

În fiecare sâmbătă, la ora 13:00 Cristian Lascu prezintă GEOGRAPHICA, documentar marca National Geographic la TVR Cultural

www.tvr.ro

TVR
CULTURAL

Alege valoarea

Foto: Florin Biolan

Luni 4 aprilie 2005, Ambasada Franței la București a găzduit ceremonia învestirii domnului **GEORGE BANU,** cavaler al Ordinului Literelor și Artelor, cu grad de ofițer al aceluiași Ordin. Distincția i-a fost conferită de către Guvernul Franței și înmânată de către Excelența Sa **PIERRE HERVÉ BOLOT,** Ambasadorul Franței la București. George Banu a ținut ca ceremonia să aibă loc în capitala României, pentru a se putea bucura astfel de compania prietenilor săi din țară, care au fost de față în număr mare, alături de mama și de soția sa, doamna Monique Borie.

842.395 P
Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU MUREȘ

Foto: Florin Biolan

Foto: Florin Biolan

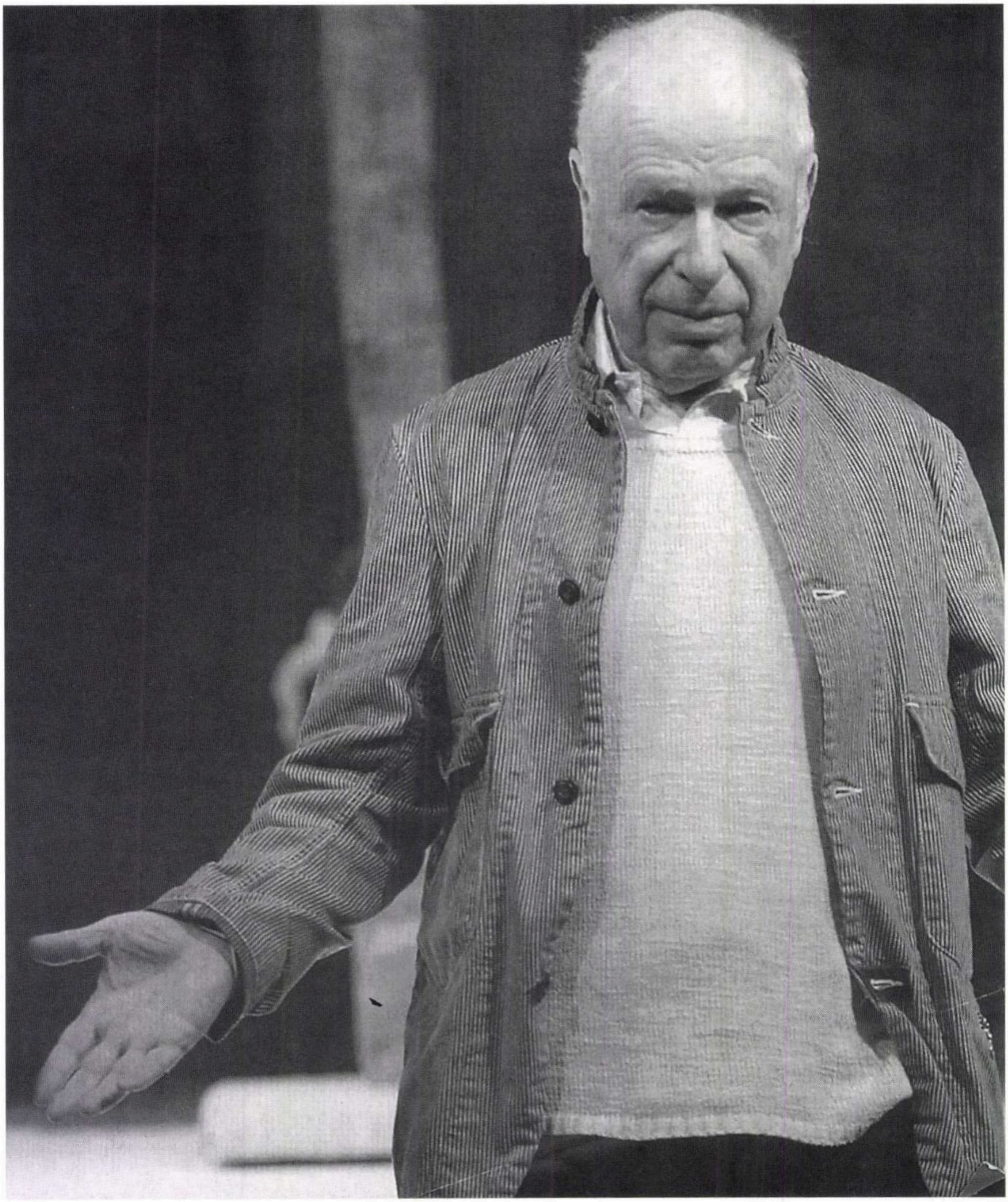
George BANU, Monique BORIE și Excelența Sa Pierre Hervé BOLOT.

Foto: Florin Biolan

Victor REBENGIUC, Mariana MIHUȚ, Mihai MĂNIUȚIU, Alexandru DABIJA, Denisa COMĂNESCU

și ceilalți.

Foto: Florin Biolan



PETER BROOK

80 de ani

PETER BROOK, una dintre figurile emblematice ale scenei moderne, a împlinit în primăvara aceasta 80 de ani. De la debutul său, în 1945, la Stratford, Brook a marcat teatrul european prin spectacole intrate în istorie, a căror contribuție la înțelegerea lui Shakespeare, ca și la înnoirea limbajului teatral, a fost enormă. Printre răsunătoarele sale succese se numără *Regele Lear* și *Visul unei nopți de vară*, *Titus Andronicus*, *Oedip rege* sau *Marat-Sade*, fără a mai pune la socoteală filme celebre precum *Moderato cantabile* sau *Împăratul muștelor*, ori experimente întreprinse în zona teatrului documentar sau a „teatrului cruzimii".

Stabilit la Paris începând din 1969, mai întâi pentru o perioadă de cercetare și apoi pentru o activitate de creație, Brook, deși permanent în mișcare, rămâne înainte de toate inseparabil de Bouffes du Nord, simbolică citadelă a teatrului, unde au putut fi văzute spectacole de referință ca *Timon din Atena* sau *Furtuna*, *Adunarea păsărilor* sau *Mahabharata*. Acestui „ciclu al inimii" îi urmează un „ciclu al rațiunii", reprezentat de două creații memorabile: *Omul care* și *Sunt un fenomen*, montarea lui *Hamlet* de mai târziu constituind, într-un anume sens, o sinteză a celor două cicluri.

În ultima vreme, Africa, spațiul ei, cultura ei, chiar și textele ei, ocupă din ce în ce mai mult un loc privilegiat în munca lui Brook – iar ultimul său spectacol, *Tierno Bokar, o cercetare teatrală* o confirmă din plin – fără ca Brook să renunțe, totuși, să-și îndrepte atenția spre alte experiențe și spre alte orizonturi. La 80 de ani, regizorul rămâne deschis tuturor posibilităților.

George Banu ne propune aici o suită de texte inspirate de ultima perioadă de creație a lui Brook. Note de lucru, mărturii ale privirii atente și neobosite cu care urmărește teatrul brookian unul dintre cei mai buni specialiști ai domeniului și unul dintre cei mai fideli exegeți ai strălucitului regizor.

George BANU

Teatrul elementelor

Grotowski, care rămâne încă singura referință a lui Brook, a redus totul la corp – cel al actorului și cel al spectatorului, față în față în coprezența proprie teatrului. Brook, deși prețuiește această estetică austeră, nu a practicat-o niciodată cu aceeași rigoare. El recunoaște extremele, *teatrul brut* și *teatrul sacru*, dar identitatea lui nu se află nici într-unul, nici în celălalt; aceasta va apărea din unirea lor, cea pe care o realizează *teatrul imediat*. El leagă cele două modele, corectate reciproc datorită acelei alianțe care păstrează în teatrul sacru senzualitatea materiilor și smulge teatrul brut din unica logică a inferiorului, a materiei. Brook se reclamă și de la primul și de la cel de-al doilea, fără a se identifica pe deplin nici cu primul, nici cu celălalt. El nu va fi niciodată omul unui singur adevăr.

Brook găsește placa turnantă unde se îmbină brutul și sacrul în prezența elementelor pe platoul de joc, elemente ca pământul, apa, focul, ce se impun progresiv și se constituie în punct de întâlnire a contrariilor. Ele răspund, în egală măsură, exigențelor celor două modele opuse și, în consecință, conduc la apariția *teatrului imediat*.

Încă de la *Timon*, nisipul care acoperă scena pe toată durata secvenței exilului anunță pasiunea brookiană – confirmată de atunci încoace – pentru prezența elementelor. Aici, pădurea – unde, după Shakespeare, Timon se izolează – e înlocuită cu deșertul, al cărui climat și desăvârșită pustietate le recunoaștem: opera capătă, astfel, o tonalitate beckettiană. Nisipul intervine explicit ca soluție scenografică, dar această impresie se atenuează deja în *Les Iks*, unde pământul indică limpede un sat ale cărui semne complementare le regăsim explicit: coliba, vasele olăriței, pietricelele... În *Ubu aux Bouffes*, pe platoul de joc se conturează o băltoacă, dar tratarea ei rămâne încă doar metonimică: ea trimite la marea pe întinsul căreia cei doi soți vâslesc în derivă, spre nicăieri. Până aici, prezența elementelor aduce spectacolului o materialitate evidentă, participând totodată la o anumită formă de scenografie. O dată cu *Adunarea păsărilor*, la Cloître des Carmes, la Avignon, totul se schimbă: acum spațiul de joc evocă un peisaj, dar nu mai are nimic dintr-un decor. El găzduiește reprezentația ca și cum aceasta ar avea loc acolo întâmplător, ca și cum lumea și teatrul s-ar întâlni fără ca unul să fie supus celuilalt. Cu ajutorul pământului, al unui pin și al câtorva pietre, Brook creează ambianțe ce sugerează clar, fără a căuta totuși să dea iluzia unei naturi invadate, pentru scurtă vreme, de teatru. Nu intenționează să facă să dispară în întregime convenția teatrală, ci să-i opună acest efect de real pe care-l provoacă prezența elementelor. Și astfel, Brook își va afirma, din ce în ce mai mult, gustul pentru un „în afară“ adăpostit de un „înăuntru“, înăuntrul teatrului Bouffes du Nord, teatru pe care-l iubește și pentru șansa pe care i-o oferă de a conjuga exteriorul și interiorul fără ajutorul decorurilor. Prin această absență constantă a oricărei construcții scenografice, Brook face din teatru o activitate umană sprijinită pe esențialul la care se poate reduce lumea: *elementele*.

În *Tragedia lui Carmen* elementele se impun cu și mai multă autoritate. Pământul, roșu de data asta, evocă Spania și, în același timp, se încarcă de o putere mitologică. Carmen îl atinge și se joacă cu el. Lillas Pastia își așterne covoarele pe el și, în momentul crimei finale, femeia-fiară zgârie cu unghiile teritoriul propriei morți. Pământului i se adaugă acum focul, focul șatrei de țigani, dar și focul operațiunilor magice. Pământul și focul reînscriu ființa în locașul ei de origine, acolo unde afectele se eliberează într-o vâlvătaie de patimi și nici o cenzură nu le poate zăgăzui.

Brook reunește cele trei elemente concrete pe care teatrul le poate folosi în spectacolul-total care este *Mahabharata*: pământul, apa și focul se regăsesc în această tentativă de a vorbi despre lumea întreagă. Aici, ca de fiecare dată la Brook, ceea ce ține de cultură vine să se adauge, să se așeze pe acest strat primar unde elementele coexistă. Din el, precum Anteu, teatrul brookian își trage forțele și își definește orizontul: acela al unității regăsite între om și Cosmos. Elementele prezente permit umanului să reintegreze lumea obârșiilor și să-și depășească izolarea. Pentru Brook, reconcilierea nu este cea a ființei cu sine însăși, ci aceea a împăcării dobândite pe fondul regăsirilor împlinite cu elementele. Din scenografică și ambiantă, prezența lor sfârșește prin a fi filosofică.

Dacă ne uităm la modul în care natura pătrunde în spectacole cu decoruri construite pentru scene *à l'italienne*, observăm că tocmai efectul de ruptură este cel căutat și dorit. Convenția e denunțată sau destabilizată, chiar desființată datorită animalelor și apei, păsărilor și pământului. Prezența acestora trebuie văzută ca marcând o falie și nu o unire, căci, agresată, convenția teatrală pare să se disloce sub impactul naturii, apărută pe scenă ca un copac într-un apartament. Ceea ce se vede atunci este fisura lumii și a teatrului, fisură expusă ca o rană fără leac. Acest teatru se prezintă ca un teatru crăpat, iar din întunericul sălii noi nu observăm decât crăpătura. În compensație, Brook oferă publicului șansa de a călca pământul, de a-l atinge, de a-i simți mirosul, diminuând astfel conflictul dintre convenția unificată a sălii și aceea, divizată, a scenei. Amândouă, în proporții variabile, caută astfel să păstreze echilibrul fecund al contrariilor care nu se exclud, ci se împletesc.

Brook a trecut de la natură ca atare, când realiza în 1970 celebrul *Orghast* – munții iranieni – la versiunea spiritualizată a naturii, reprezentată de grădinile aride ale filosofiei Zen la care trimite *Furtuna*. Între cele două e o întreagă declinare ce propune modalități diferite ale prezenței elementelor în teatru. Teatrul lui Brook, chiar dacă e jucat cel mai adesea în interior, are ochii ațintiți întotdeauna spre exterior, căci acolo se desăvârșește el cu adevărat. Nu e făcut în exterior, dar este gândit în perspectiva unui exterior către care nu încetează să tindă.

Atracția covoarelor

Trei imense covoare acoperă spațiul de joc și peretele din fundal[1] în *Adunarea păsărilor*, la Bouffes du Nord. Prin această trimitere la Orientul Apropiat se detașează, de la bun început, două referințe: *basmul* și *rugăciunea*. Covorul Șeherezadei și covorul Profetului, covorul povestitorului și cel al misticului. Pentru această lungă poveste a păsărilor plecate în căutarea Simorgului, covorul va fi atât spațiul cuvântului cât și acela, imobil, al căutării inițiatice. Povestirea lui Atar nu putea găsi un sprijin mai potrivit, căci, învestit de cultura orientală, covorul stă mărturie, atât pentru credința cât și pentru pasiunea lui de a povesti. Cele trei covoare acoperă tot ceea ce, de obicei, este rezervat jocului. Ele formează, astfel, un ansamblu omogen, marcat de imaginarul oriental, un spațiu închis, în sânul căruia povestitorul va face să se nască mișcarea prin cuvânt și prin gest. Astfel, Brook restabilește legătura poemului lui Atar cu propria lui origine și, în același timp, oferă actorilor o arie de joc eliberată de orice constrângere. Referința culturală se împletește cu disponibilitatea ludică.

De-a lungul primilor ani de cercetări la Centru și, mai cu seamă, în timpul călătoriei în Africa, actorii au descoperit covorul. Descoperire strâns legată de voința lui Brook de a focaliza întreaga atenție asupra calității jocului, asupra energiei acesteia. În locul unor imagini de o frumusețe controlată, niște ființe libere vin acum să confirme travaliul teatral. Pe viitor se va căuta acea limită ultimă, limită ce constă în a experimenta puterile de comunicare ale jocului în contexte în care actorul nu se poate sprijini decât pe el însuși. În Africa nu mai există limbaj comun, nici referințe culturale împărtășite, nici accesorii greoaie: actorul nu dispune decât de propriile sale resurse de joc, pe care trebuie să le desfășoare și să le verifice într-un anumit spațiu. Ca să joace, trebuie să decupeze suprafața și să pună stăpânire pe una dintre parcele. Covorul va deveni teritoriul său. La el va recurge actorul, începând din clipa în care își va afirma voința de a ajunge la un alt fel de joc, direct, imediat, lipsit de ajutor din afară. Izolând o zonă în spațiul profan, covorul înlesnește concentrarea și îl ajută pe actor să nu se disperseze. Covorul, afirmă Bruce Myers, „este frumos, este calm, este demn. El permite o concentrare interioară care duce la o stare mai puțin agitată. Se ajunge la un calm studiat. Avem cu toții nevoie să păstrăm în viață un loc senin, un loc benefic".

---

[1] Diferența cea mai importantă față de reprezentația de la Avignon privește spațiul. Este, mai întâi, trecerea de la exterior la spațiul închis. Apoi, la Avignon, *L'Os* se juca la lumina zilei, în timp ce în *Adunarea păsărilor* întunericul se lăsase deja. Gradenele pentru public fuseseră așezate în formă de stea, în așa fel încât aria de joc să ocupe un colț al dreptunghiului curții mănăstirii, colț situat în axa clopotniței. Aveam în prim-plan un peisaj cu dune, unde era plantat un pin, iar în planul secund turnul clopotniței. Pe de o parte, o sugestie de natură – deșert, nisip, pin –, pe de alta, cultura. Brook, în acel moment, nu folosea deloc covorul și vroia să exploateze toate resursele exteriorului.

În *Adunarea păsărilor*, prin folosirea a trei covoare, spectacolul dilatează la maximum teritoriul actorului și, știind că prima definiție a unui teritoriu este de a fi „o întindere deplin stăpânită", înțelegem că doar actorii, ei și numai ei își vor asuma spațiul epopeei. Călătoria va avea loc numai în perimetrul covorului. Au dispărut și pinul, și dunele de la Avignon: expediția va fi mentală, iar drumul inițiatic. Se estompează orice urmă de natură, iar spațiul se va ivi din cuvântul evocator, ca și din gestul eliberat.

Spațiul își extrage dinamismul doar din evoluția actorilor. Datorită lor, el este fluid, suplu, întotdeauna adecvat situației dar și gata oricând să se estompeze, fără ca nici o referință concretă să intervină. De-abia la sfârșit, o dată cu sosirea la Simorg, „pasărea-rege" spre care ele se îndreaptă, spațiul își schimbă atât natura cât și modalitatea de construcție. Din trei bastoane, șambelanul figurează o ușă, iar apoi păsările, odată intrate, ridică cele o sută de draperii pe care le întâlnesc în cale, înainte să ajungă la Simorg. În clipa cea mai abstractă a poveștii, spațiul este materializat fie și cu aceste foarte vagi elemente concrete; Brook echilibrează astfel imaginea finală, temperându-i discret natura abstractă și rezonanța mistică. Aceasta persistă, dar noi, spectatorii, recunoscând ici și colo mărcile lumii noastre, nu ne simțim excluși.

În *Livada de vișini*, Brook apelează din nou la covoare pentru a da unitate imaginii. Covoare cu motive splendide, covoare vechi – mai vechi chiar decât dulapul și decât Firs – acoperă întregul spațiu. Totuși, această desfășurare de frumusețe nu capătă imediat o valoare metaforică în raport cu opera, deoarece covoarele ne amintesc, la o primă vedere, de *Adunarea păsărilor*, precedentul spectacol. Ele par să aparțină *grupului*, la fel ca măștile sau marionetele. Ele se înfățișează ca niște instrumente de teatru ce servesc la decorarea locului fără să intre într-o relație directă, să zicem interpretativă, cu textul reprezentat. Dar covoarele, în momentul în care Brook lucrează cu actorii străini la CIRT[2], nu leagă oare spectacolul de *Adunarea păsărilor*, care ar încheia un ciclu în viața echipei? Brook nu afirmă oare în acest fel continuitatea demersului său într-o altă situație? Covoarele așază *Livada de vișini* în continuarea *Adunării păsărilor*.

Dar putem, de asemenea, să extragem spectacolul din seria de montări ale lui Brook și să-l receptăm ca spectacol autonom. În acest caz, covoarele întrețin un raport mai direct cu textul pentru a exprima frumusețea ascunsă a casei în ruină. Ele dau căldură locuinței dărăpănate. Iată de ce lucrul de care ne amintim sunt corpurile adulților lungite pe covoare magice, aidoma unor trupuri de copii.

---

[2] Centre International de Recherches Théâtrales (*n.t.*).

Iar cea mai frumoasă poveste nu este oare aceea înscrisă în spațiul *Furtunii*? O poveste desprinsă parcă din *O mie și una de nopți*... Brook relatează că actorii au repetat vreme îndelungată pe un covor mare, fără să fi găsit nici o soluție spațială. Asta până în ziua în care cineva a avut ideea să dea la o parte covorul și să acopere cu nisip dreptunghiul desenat inițial. Apoi a fost adus și un bolovan și astfel, de sub covorul persan, a ieșit la iveală grădina zen.

A fi pregătit – a fi aproape

Brook amintește adesea că „trebuie să-ți stabilești o regulă, fără ca să-ți interzici, totuși, să o încalci atunci când nevoia o cere". Nu respectarea regulii reprezintă obiectul muncii regizorale, ci lupta cu regula și cu tot ceea ce ea produce ca ordine fixă sau naște ca revoltă. Chiar dacă regula a fost încălcată, printr-un accident sau din necesitate, nici reprezentația în ansamblul ei, nici partenerul nu trebuie niciodată să se întrerupă, ci să încerce a integra eroarea pentru a putea continua. Brook nu caută perfecțiunea, ci fluiditatea. Nu-i place să revină, preferă întotdeauna să meargă mai departe.

Regula aleasă, începând cu *Timon*, a fost aceea de a se da întâietate activităților publice, spectacolelor, dar refuzând accesul oricărei persoane străine la repetițiile care îi atrag, în special, pe tineri, pentru tot ceea ce ele suscită pe plan imaginar ca posibilitate de acces la secret, la realitatea procesului de creație. Brook vrea astfel să protejeze concentrarea grupului atunci când pregătește spectacolul, pentru a-i permite o mai mare deschidere apoi. Accesul la repetiții rămâne în general interzis. Chiar pe Deborah Warner, regizoare cunoscută ca apropiată a lui, o sfătuia să nu vină: „O să te plictisești", spunea el, cu abilitatea desăvârșită a diplomatului care știe să manipuleze arta adevărurilor parțiale. Brook consideră refuzul persoanelor străine ca fiind necesar spre a asigura cel mai bun climat de lucru pentru repetiții, unde „se gândește cu voce tare" și unde se fac tot felul de încercări, fără nici o reținere. Această concentare a grupului îi este necesară ca oricărui artist care detestă să fie privit peste umăr. Pallady povestește că s-a înfuriat odată îngrozitor pe un admirator care, ore în șir, stătuse nemișcat în spatele șevaletului său instalat pe Pont-Neuf: „Din tot Parisul n-ai mai găsit altceva la care să te uiți?", a strigat el exasperat. Ca și el, Brook urăște această supraveghere. Nu are nimic de ascuns, dar preferă să hotărască el însuși momentul pornind de la care străinul încetează să fie prohibit, pentru a deveni, dimpotrivă, binevenit.

Michel Rostain a putut, nu să asiste, ci să participe efectiv la repetițiile cu *Carmen* și a scris una dintre cele mai frumoase relatări[3] despre munca regizorală a lui Brook. Despre exerciții și despre prioritatea acordată întotdeauna *actului* ca banc de probă pentru orice propunere de joc, despre libertatea demarajului și despre intervențiile fulgurante ale lui Brook în momentele decisive, despre voința sa de a amâna la maximum amplasarea, hotărâtă abia cu câteva zile înainte de primele reprezentații cu public. Maurice Bénichou, Bruce Myers, Yoshi Oida, în cartea sa *Actorul plutitor*, au evocat sau au descris cu toții exerciții, au explicat rolul lor în ceea ce înseamnă constituirea unui grup unitar ca și în elaborarea unei memorii comune, împărtășite pe durata unui spectacol. Exercițiile asigură ansamblului de oameni strânși laolaltă acea maleabilitate pe care Brook o caută în mod constant, căci numai astfel grupul rămâne disponibil pentru mișcare, niciodată rigid, întotdeauna gata să se adapteze surprizelor, să capteze neprevăzutul, să lase să circule energiile. „Să fii pregătit“ – această formulă privilegiată pe care Brook o împrumută din filosofiile tradiționale, ca și din *Hamlet* – presupune o dublă capacitate de receptare și de reacție din partea actorului, în contextul unei ordini prestabilite, desigur, dar nicicând imuabile. „Să fii pregătit“ înseamnă să fii mereu deschis, pentru a putea reacționa în cadrul unui spectacol care nu-și propune să atingă de la bun început perfecțiunea și nici să dețină controlul absolut. Acestea se dobândesc cu timpul și, dacă le erijăm în virtuți aurorale, ce-ar trebui cucerite încă de la prima reprezentație, atunci „nu vom fi niciodată pregătiți“. Tocmai pentru că Brook respinge cultul lucrului finit, el îi cere fiecăruia „să fie pregătit“.

---

[3] Cf. „Journal des répétitions de *La Tragédie de Carmen*", în *Brook, Les voies de la création théâtrale*, vol.XIII, *op.cit.*, pp.191–218.

„Care este principala calitate a unui regizor?“, a fost întrebată Deborah Warner. „Răbdarea“ – a răspuns. Mai târziu, Bruce Myers mi-a amintit de acest răspuns, povestind cât de nemăsurată, chiar neomenească îi pare răbdarea lui Brook: „i se arată atâtea tâmpenii care pe mine m-ar scoate din sărite, pe când el privește, nu întrerupe, rămâne netulburat“. Omul care impune încrederea ca regim de lucru nu acceptă violența. Practică, în schimb, intransigența.

Pe Brook abia dacă îl auzi la repetiții. Din balconul unde asistam la repetițiile pentru *Timon*, ajungeau cu greu până la mine doar câteva cuvinte; eram martor al unui film aproape mut, fără sunet, fără ceea ce interesează cel mai mult: comentariul regizorului asupra propunerilor avansate de actori, asupra textului și asupra spațiului. Lui Brook îi place să cultive relația caldă în interiorul grupului, căci, înainte de a se manifesta în public, actorul are nevoie să-și verifice experiența într-un cadru privat, în contextul securizant al intimității. La Brook, repetiția nu îngăduie nici intruziunea, nici privirea exterioară.

În timpul exercițiilor, Brook se adresează fie echipei, fie unui actor, în particular, fără ca ceilalți să audă. El împletește discursul semipublic cu un altul, în întregime personalizat. Când li se adresează separat, actorii nu împărtășesc celorlalți ceea ce le-a spus Brook, se mulțumesc să admită, de fiecare dată, că e destul de zgârcit la vorbă și că diagnosticul său este implacabil. Pe plan vocal, când dialoghează cu grupul, vorbește cu o voce calmă, fără relief deosebit, iar când se izolează cu un actor, aproape că îi șoptește observațiile lui. În această apropiere, al cărei impact este întărit de claritatea spuselor, se ascunde fără îndoială unul dintre secretele ce explică arta transferului, al cărei stăpân în teatru rămâne incontestabil Brook. Actorul propune, exersează, înaintează sub privirea vigilentă a unui regizor în care are deplină încredere. Plecările, eșecurile (există și din acestea, ca la psihanaliști) se explică întotdeauna prin rezerva pe care unii actori o resimt față de acest mod de lucru și de acest tip de relații. Care s-ar putea concentra, fără să intenționăm un joc de cuvinte, în densitatea formulei: trebuie să fii aproape de actor, pentru ca actorul să fie aproape de rol, să fie mereu „pregătit“.

Brook are oroare – acesta este cuvântul – de practica teatrală obișnuită a lansării premierei unui spectacol fără o testare prealabilă. „Câte eșecuri s-ar fi putut evita, câte îmbunătățiri s-ar fi putut aduce – regretă el – dacă spectacolul nu ar fi fost azvârlit în ghearele criticii înainte de a se fi întâlnit mai întâi cu tot felul de spectatori“. Îi place să-și arate produsul unui public special (din închisori, spitale, licee, cartiere de imigranți), îi place să invite prieteni la primele spectacole. Și, întotdeauna prezent, Brook îi ascultă pe toți acești auditori a căror omogenitate nu se datorează teatrului, le auscultă ca un medic reacțiile, căci, mi-a spus într-o zi, „sunt dotat cu un al șaselea simț, pot să aud pulsul unei săli". Acele zgomote tainice, abia sesizabile, se știe, sunt întotdeauna cele mai pertinente, iar Brook se străduiește să le capteze ecoul. Omul care în timpul repetițiilor este *aproape* de actori trece apoi de cealaltă parte, ca să fie *aproape* de public. Ca să-i asculte respirația, să-i înregistreze plictiseala, să-i evalueze atenția: știe că atunci prestigiul nu mai funcționează și că, în mod discret, corpul vorbește. E suficient să încerci a-i descifra mesajele.

Dacă, în timpul repetițiilor, Brook se află mereu printre actori ori în primul rând din sală, în timpul spectacolelor își rezervă același loc, în mijlocul spectatorilor, nici prea aproape, nici prea departe, la „jumătate de drum". Și, de acolo, ascultă, își împarte privirile între scenă și sală și, cu toate simțurile treze, pare să fie atunci și cel care naște și cel care asistă nașterea, femeie și moașă totodată: urmărirea spectacolului merge mână în mână cu observarea sălii.

Dacă nu îi place ca alții să se uite la repetițiile lui, îi place, în schimb, să se uite el la spectatorii reprezentațiilor sale. Dacă le interzice altora privirea de aproape și dacă și-o rezervă doar lui, e pentru că știe foarte bine ce forță revelatoare poate avea această privire. Să fii aproape înseamnă, pentru Brook, să fii în inima adevărului.

Apropiere și transparență

Brook cultivă o estetică a apropierii intre public și actori. Ceea ce se impune de la bun început este efectul de privire în oglindă. „Astăzi – spune el deseori – ceea ce interesează e să ascultăm o istorie povestită de oameni situați la nivelul nostru". În numele apropierii de spectatori la Bouffes du Nord, teatrul lui Brook, elementele de separare sunt reduse la maximum, astfel încât publicul și actorii aproape că se ating. Fără a se confunda însă. Căci o linie de demarcație circulară, modulabilă, se desenează totuși: publicul și actorii nu se amestecă, ei se recunosc unii în ceilalți.

Brook este conștient de riscurile pe care le comportă estetica apropierii. Jocul fără machiaje, fără costume sau coafuri „lasă să transpară natura internă a actorului".[4] Apropierea sporește *transparența* ființei. Ea intervine în spectacol la fel ca personajul și, din acest motiv, „antrenamentul actorului este și antrenamentul sensibilității lui, al afectivității lui. *Să fii actor* înseamnă, de asemenea, să-ți cultivi propria *ființă*, căci această ființă se vede în creație".[5] Brook își justifică, așadar, exigențele față de actor tocmai prin transparența pe care apropierea o scoate și mai mult în evidență[6].

Actorul „trebuie, dintotdeauna, să meargă mai departe decât spectatorul". Exercițiile, improvizațiile și rolul îl ajută să o facă, dar – spune Brook – modul său de a trăi se răsfrânge și asupra artei sale. „Să nu încetezi să progresezi ca actor... implică să nu încetezi să progresezi ca om". Experiența biografică poate, așadar, să influențeze jocul, iar Brook vede chiar în marile călătorii – din perioada când Centrul nu avea încă o activitate publică – niște aventuri umane decisive pentru actor. „Totul hrănește munca și tot ce ne înconjoară face parte dintr-un test de conștiință mai amplu..." Fie înăuntru, și anume în câmpul propriu-zis al teatrului, fie în afară, unde calitatea căutării și a evenimentelor trăite de către actor are tot atâta valoare pentru formarea sa[7]. „Fiecare are în viață propriul său teritoriu, oricare ar fi el, zona care îi aparține, în care își găsește realitatea; el se află acolo în fiecare clipă și, doar pornind de la acest teritoriu, acțiunile sale capătă sens... pentru acela care este atras, prin gust și talent, către teatru, câmpul propriu este reprezentația... el intră în contact cu câteva zeci sau câteva sute de alte persoane necunoscute. Nu e în contact cu toată lumea, dar este în teritoriul său exact".[8] Teatrul poate, așadar, să formeze, la fel ca și viața. Și, spunând aceasta, ne reamintim de Wilhelm Meister, personajul lui Goethe, cel căruia teatrul și apoi întâlnirea cu *Hamlet* i-au fost o învățătură la fel de folositoare ca și hoinăreala prin Germania. Dar asta ne explică și de ce Brook a ales membrii grupului nu numai pentru cunoștințele lor, ci și pentru dorința lor de a înțelege teatrul ca practică formatoare. Regizorului îi place să spună, parafrazându-l pe Lear, că „din nimic nu iese nimic": pentru ca actorul să se dezvolte, trebuie ca în el să existe germenele ce va rodi mai târziu.

---

[4] Peter Brook, „Lie and glorious adjective", în *Parabola*, nr.3, vol.VI, New York, Toamna 1981, p. 62.

[5] Gerardo Guerrieri, „Il due segreti del mago...", în *Il Giorno*, 19 septembrie 1979.

[6] Antoine Vitez în *Phèdre*, dimpotrivă, făcea din apropiere o posibilitate de a spori și mai mult bizareria jocului.

Actorul brookian se vede, așadar, invitat să facă din lucrul pregătitor un exercițiu nu numai tehnic, ci și formator. „Exercițiul, precizează Brook, nu servește la a dobândi ceva, ci la a se elibera de ceva". Jocul este conceput ca un eveniment trăit în prezența publicului. Creația ajută viața, iar viața, la rândul ei, o alimentează: iată mișcarea circulară pe care Brook o instaurează în sânul grupului. „Să fii actor înseamnă să fii viu". Viața actorului salvează viața teatrului.

Fluiditatea

„Să fie scoase afară leșurile", se poruncește deseori în Shakespeare, subtextul fiind: „Pentru ca acțiunea să poată continua". Dar ce altceva este acțiunea dacă nu imaginea însăși a vieții, pe care nici o moarte nu trebuie să o întrerupă și nici să o oprească în loc? În *Lear* al lui Brook, când trupul lui Oswald era târât spre culise, mai înainte chiar ca acesta să iasă cu totul din câmpul vizual, din partea opusă dădeau năvală personajele, ocupând deja scena. Fără întrerupere, fără o clipă de răgaz. „Shakespeare nu admite pauzele" – este convingerea lui Brook, afirmată chiar de la debut. De altfel, încă din anii '50, cu ocazia turneului cu *Hamlet* în Polonia, Jan Kott remarca fluiditatea cinematografică a spectacolului, fluiditate inseparabilă pentru Brook de scriitura shakespeariană.

---

[7] Brook evită orice extravaganță, iar J.-Cl.Perrin insistă asupra orelor de repetiție care respectă aproape întocmai programul obișnuit al unei zile de muncă: „Trebuie să avem grijă ca actorul să nu se decaleze social. Marginalizarea se produce foarte repede dacă nu se lucrează în același timp cu toată lumea" (*Théâtre/ public*, 28–29, 1979). Afirmația amintește remarca lui Eugenio Barba care povestește că țăranii unui sat din sudul Italiei, unde *Odin Teatret* se antrena, l-au acceptat tocmai pentru că actorii începeau să lucreze în zori, la aceeași oră cu ei.

[8] Yves Liebert, „Entretien avec Peter Brook", în *Spiellerom* (document CIRT).

Visul unei nopți de vară sau *Timon* erau dominate de același gust pentru înlănțuirea rapidă, pentru accelerarea intrărilor și ieșirilor din scenă, gustul pentru un teatru văzut ca o frază-fluviu care curge drept înainte, fără să se abată din drum și fără să obosească. Doar „cuvintele iradiante" țâșnesc ici și colo, ca niște foarte scurte popasuri, menite să elibereze pentru o clipă imaginarul, să-i lase să vagabondeze, fără a se îndepărta însă de albia fluviului. Teatrul lui Brook este teatrul suflului și al respirației lungi, neastmatice. Dacă el se recunoaște într-o asemenea măsură în fluiditatea shakespeariană, e și pentru că această respirație răspunde cerințelor propriului său corp, năzuinței sale de a urma cât mai mult timp cu putință valul de cuvinte și de dorințe, de gesturi și de suspine. În fluiditatea aceasta, atât de des invocată, se decelează joncțiunea a două identități: cea a scrisului shakespearian și cea a scenei brookiene.

„Shakespeare nu rămâne niciodată pe un singur plan" și, la fel ca el, Brook practică trecerea necontenită de la sacru la brut, într-un veritabil carusel al contrariilor. Fluiditatea, se cuvine să amintim, nu asigură doar dezvoltarea ritmică a spectacolului, ea înlesnește și translația de la un model la altul, de la o valoare la opusul ei. Fluidității cinematografice i se adaugă astfel o a doua fluiditate, diferită, fluiditatea axiologică. Ea confimă gustul – mărturisit în repetate rânduri de Brook însuși – pentru adevărurile relative și pentru circulația pe care ele o permit.

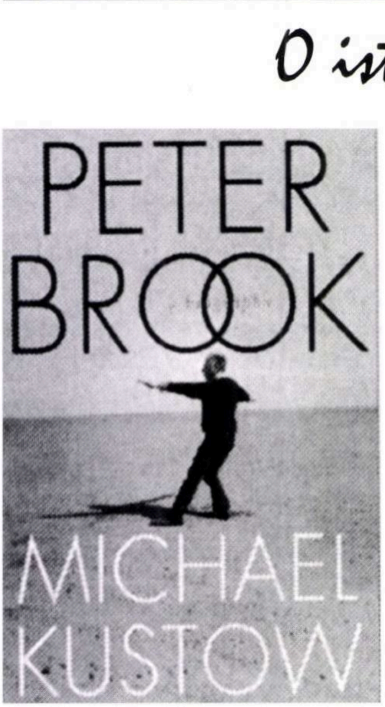
Oare nu aceasta e fluiditatea pe care Brook o caută pretutindeni, fluiditate shakespeariană, indisociabilă de teatrul său? Ea era motorul *Tragediei lui Carmen*, unde arta înlănțuirii atingea desăvârșirea. Lillas Pastia intră în scenă purtând pe umăr covoarele și, în timp ce le întinde pe jos, adresându-se totodată publicului, locul se schimbă, devine han... Când Don José e azvârlit în închisoare de Zuniga, lumina se stinge, iar vremea întemnițării a și trecut. Nimic nu îngăduie pauza și astfel drumul către moarte devine implacabil, veritabil destin ce târăște, ca în Shakespeare, această lume de mânie și de patimă cu forța unui torent inepuizabil, căruia nimeni și nimic nu-i rezistă. La capătul drumului, nu se poate afla decât un trup neînsuflețit.

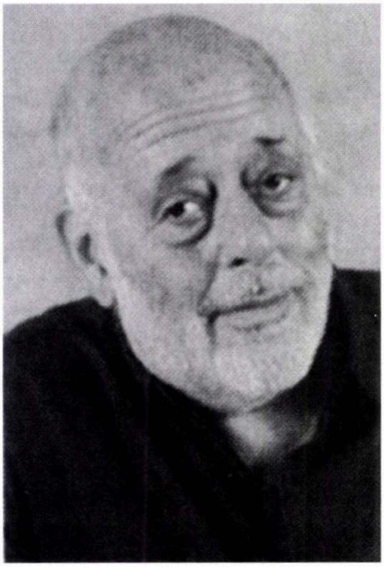
În *Livada*, Brook continuă să manifeste același gust pentru fluiditate, cu același sens, de altfel: de data aceasta, cursul istoriei, și nu al pasiunilor, contează mai mult decât indivizii, cărora dinamismul general le interzice să se aplece prea mult asupra lor înșile, să-și afle un sprijin în propria singurătate, să se cufunde în adorația față de propria lor imagine... torentul vijelios al spectacolului îi împinge grăbit spre ultima înfrângere. Permițând spectacolului să-și schimbe cu ușurință registrul, să accelereze sau să încetinească ritmul, să treacă dintr-un loc în altul, fluiditatea cinematogrfică a lui Brook sfârșește prin a deveni aproape o fatalitate. Fatalitate pe care nimic nu o poate evita și căreia nu poți decât să i te supui, căci întotdeauna cadavrele vor fi date la o parte pentru ca viața să poată continua. Fluiditate filosofică, bazată pe acordul cu lumea. Ea nu este doar fluiditatea unei scriituri ori a unei arte, este expresia ultimă a fluidității, fluiditatea omului elastic, suplu, perfect maleabil.

(din volumul *Peter Brook: regizorul și cercul* de George Banu,
în curs de apariție la Ed. UNITEXT–Polirom)

Traducerea din limba franceză: **Delia VOICU**

O istorie în trei acte





Un adevărat eveniment editorial a marcat, în luna martie, cea de-a 80-a aniversare a lui Peter Brook. Editura new-yorkeză St. Martin's Press a lansat în librării prima și singura biografie autorizată a celebrului regizor. Michael Kustow, autorul consistentei lucrări (352 de pagini), l-a întâlnit pe Brook în 1965, pe când acesta pregătea spectacolul *US*, inspirat de războiul din Vietnam. După patruzeci de ani de colaborare și prietenie, după trei ani de interviuri și documentare, Kustow nu își propune să corecteze erori ori să umple eventualele goluri din bibliografia unei personalități despre care s-a scris deja enorm. El își propune „să reinventeze o călătorie", abordând și aspectele mai sensibile, intime, din viața interlocutorului său. Cartea este concepută ca „o poveste în trei acte". Prima parte vorbește despre debutul tânărului artist genial, plin de idei și vervă. Este perioada în care Brook regizează spectacole de operă la Metropolitan, musicaluri și piese franțuzești la Londra, montează Shakespeare la Stratford și piese americane la Paris. Al doilea act îl surprinde pe regizorul de 40 de ani, aflat în căutarea perfecțiunii. Brook își distilează acum talentul. Devine cunoscut la New York, unde prezintă *Marat/Sade* și *Visul unei nopți de vară*. Ultimul act al monografiei se deschide cu decizia sa de a părăsi continentul american, pe culmile succesului, pentru a redescoperi teatrul, în capitala Franței, împreună cu un grup internațional de actori. Intervievat de revista *American Theatre*, Michael Kustow mărturisește că volumul este rezultatul a numeroase și concentrate discuții cu Peter Brook, transcrierile sale fiind constant verificate, comentate și adnotate de către regizor. Cartea oferă, în premieră, și detalii despre legăturile sentimentale cu alți bărbați, din anii tinereții petrecute la Oxford, sau despre relația cu o femeie căsătorită. „Sexualitatea unei persoane atât de viguroase mi se pare importantă", susține Michael Kustow, „pentru că Brook este un regizor senzual". De aceea, portretul său surprinde în egală măsură energiile mentale, spirituale și fizice ale marelui creator. Autorul mai vorbește despre dificultatea de a rezuma o viață atât de complexă, fără a contribui la mitologia dezvoltată în jurul ei. De altfel, chiar Peter Brook combate încercarea unora sau altora de a-l transforma într-un soi de *guru* al teatrului contemporan. Regizorul își dorește, mai degrabă, să fie privit ca un individ exigent cu sine însuși, care se evaluează continuu conform celor mai înalte standarde și care nu adoptă o soluție decât după ce le-a epuizat pe toate celelalte posibile. Biografia semnată de Michael Kustow răspunde, se pare, nevoii sale de perfecțiune. (Andreea DUMITRU)

FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

PREMIILE GALEI UNITER

La a XIII-a ediție a **GALEI PREMIILOR UNITER** (pentru anul 2004), organizată de UNITER și Societatea Română de Televiziune au fost decernate următoarele premii:

Cel mai bun spectacol

Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului, după W. Shakespeare, la Teatrul Național din Craiova (regia: Silviu Purcărete)

Cea mai bună regie

Silviu Purcărete pentru spectacolul *Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului*, după W. Shakespeare, la Teatrul Național din Craiova

Cel mai bun actor în rol principal

Ilie Gheorghe pentru rolul Harpagon din spectacolul *Avarul* de Molière de la Teatrul Național din Craiova

Cel mai bun actor în rol secundar

Mihai Calotă pentru rolul Tuzenbah din spectacolul *Trei surori* de A.P.Cehov la Teatrul „Toma Caragiu“ din Ploiești

Cea mai bună actriță în rol principal

Mariana Mihuț pentru rolul Inna Rassadina din spectacolul *Sorry* de Aleksandr Galin la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ București

Cea mai bună actriță în rol secundar

Andreea Bibiri pentru rolul Jenny din spectacolul *Forma lucrurilor* de Neil LaBute la Teatrul ACT București

Cea mai bună scenografie

Andrei Both pentru decorul spectacolului *Portretul lui Dorian Gray* după Oscar Wilde, Teatrul Odeon București

Critică teatrală

Ludmila Patlanjoglu pentru cartea *Regele scamator Ștefan Iordache*

Debut

Radu Alexandru Nica pentru regia spectacolului *Nora* de Henrik Ibsen, Teatrul Național „Radu Stanca“ Sibiu

Teatru radiofonic

Spectacolul ***Un duel în ziua nunții***, scenariu de Alexa Visarion după opera lui A.P.Cehov, regia artistică Alexa Visarion.

Premiile pentru excelență, pentru întreaga activitate și premiile speciale au fost stabilite, conform statutului Uniunii Teatrale din România, de către senatul UNITER, după cum urmează:

Premiul de excelență

Teatrul Luni de la Green Hours pentru promovarea dramaturgiei contemporane și a tinerelor talente

Premiul special al Președintelui UNITER:

Domnului **Valeriu Grama**

Premii speciale:
Premiul special pentru teatrul de copii
Teatrul „Ion Creangă“ pentru 40 de ani de activitate
Premiul special pentru teatrul de păpuși
Regizoarea **Margareta Niculescu**
Premiul special pentru teatrul de revistă
Regizorul **Bițu Fălticineanu**
Premiul special pentru circ
Iluzionistul **Matei Retas**
În cadrul Galei, UNITER a acordat și următoarele premii:
Premiul pentru cea mai bună piesă românească a anului 2004
Viața mea sexuală de Cornel George Popa
Premiul Mecena
Doamnei **Carmen Adamescu,** Președinte, UNIREA Shopping Center
Premii de Recunoștință
Acordate tuturor celor care au fost alături de activitatea Uniunii de-a lungul celor 15 ani de existență:

- **Fundația Principesa Margareta a României**
- **S.C. Forex S.A. Industria Lemnului Vatra Dornei, Teiu Popescu, Director**
- **Teatrul Odeon, Dorina Lazăr, Director**
- **Teatrul Național „I.L. Caragiale“, Ilinca Tomoroveanu, Director**
- **ArCuB, Nicolae Scarlat, Director**
- **BCR, Nicolae Dănilă, Președinte**
- **Societatea Română de Televiziune, Valentin Nicolau, Președinte-Director General**
- **Artistul plastic Bolborea Ioan**
- **British Council, Moses Anibaba, Director**
- **Johny Răducanu**
- **Divertis**
- **Doina Levintza**
- **Ministrul Culturii și Cultelor, Mona Muscă**

AICT – Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, Secția Română, a acordat în cadrul Galei:

Premiul Criticii: regizorului Mihai Măniuțiu, pentru programul de lectură modernă a textului clasic, încununat în anul 2004 prin spectacolul *Electra* după Sofocle și Euripide, realizat la Teatrul de Stat din Oradea.

Premiul de Onoare: actorului Ion Caramitru, pentru susținerea valorilor, a demnității profesionale și a solidarității breslei teatrale în cei 15 ani de existență a Uniunii Teatrale din România.

Premiul British Council

A fost acordat proiectului care va include apariția volumului *The actor and the Target,* de **Declan Donnellan.**

Premii pentru întreaga activitate acordate de Senatul UNITER:

- **actor: Mircea Albulescu**
- **actriță: Draga Olteanu Matei**
- **scenografie: Lia Manțoc**
- **regie: Alexa Visarion**
- **critică: Magdalena Boiangiu**

Foto: Florin Biolan

Draga OLTEANU-MATEI – Premiu pentru întreaga activitate.

Foto: Florin Biolan

Ilie GHEORGHE – Premiul pentru cel mai bun actor în rol principal.

Foto: Florin Biolan

Mariana MIHUȚ – Premiul pentru cea mai bună actriță în rol principal.

Foto: Florin Biolan

Andreea BIBIRI – Premiul pentru cea mai bună actriță în rol secundar.

Foto: Florin Biolan

Mihai CALOTĂ – Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar.

Foto: Florin Biolan

Scenografa Lia MANȚOC – Premiu pentru întreaga activitate.

Foto: Florin Biolan

Regizoarea Margareta NICULESCU – Premiul special pentru teatrul de păpuși.

Ludmila PATLANJOGLU, George BANU și Mihai MĂNIUȚIU.

Foto: Florin Biolan

Johny RĂDUCANU și Cornel TODEA.

Foto: Florin Biolan

Foto: Florin Biolan

Cornel GEORGE-POPA, Principesa MARGARETA și Principele RADU.

Radu ZAHARESCU și Alexandru ARȘINEL.

Foto: Florin Biolan

Țăndărică la 60 de ani,...

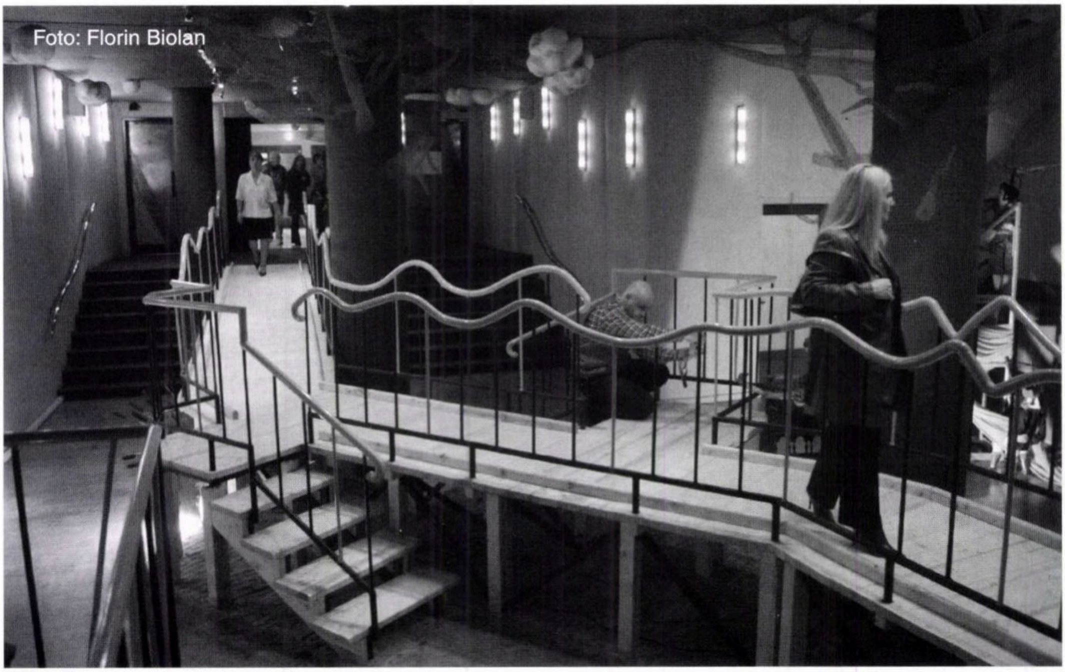


Foto: Florin Biolan

...noul chip al sălii sale...

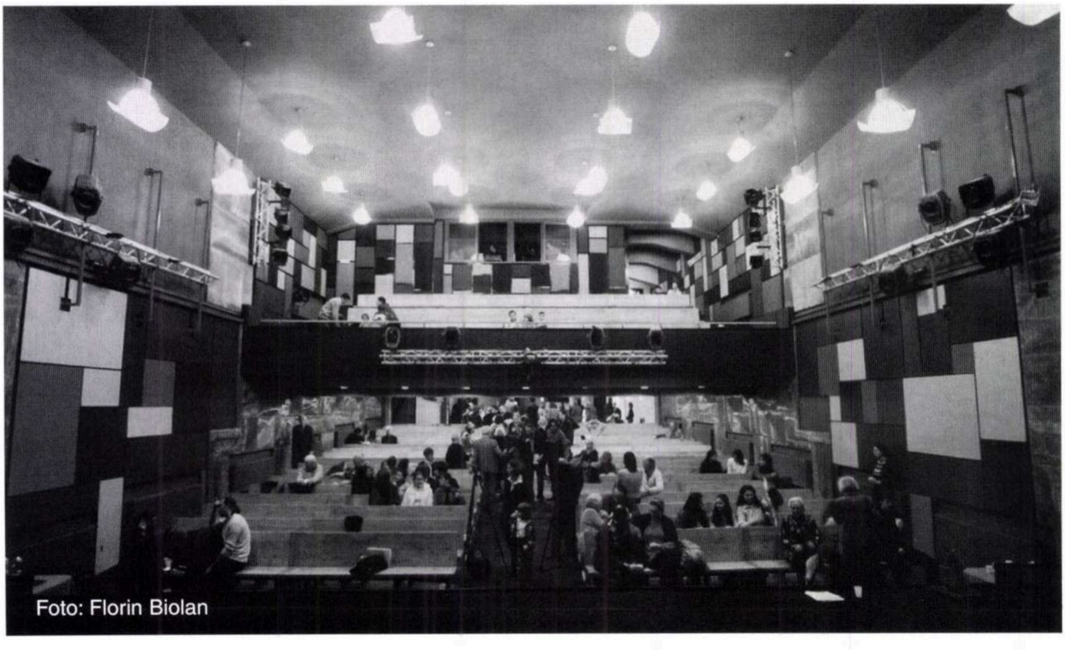


Foto: Florin Biolan

...și ultima sa premieră

Adrian MIHALACHE

Ad usum Delphini

Cărțile scrise *ad usum Delphini* erau ediții excelente, dar croșetate, expurgate de pasajele nepotrivite pentru cititorul tânăr, care era Delfinul, fiul regelui Franței. Povestea lui Andersen, *Mica Sirenă*, nu are lucruri picante de evitat, are însă o tristețe adâncă precum marea, care îl poate tulbura pe micul spectator. De aceea, Gabriel Apostol a realizat, pentru spectacolul pe care-l regizează la Teatrul Țăndărică, un scenariu de tip Disney, în care nu numai că totul se termină cu bine, dar se și desfășoară într-o veselie.

Legenda sirenelor datează de la începutul culturii europene. La Homer, ele erau femei-păsări, care-i zăpăceau pe marinari prin calități vocale. Mai târziu, în Evul Mediu, ele devin femei-pești, tot malefice, care trăiesc mai mult în râuri. Legenda Melusinei a ajuns până în Moldova, figura ei apărând pe discurile ceramice care decorau bisericile lui Ștefan cel Mare. La Andersen și, mai târziu, la Maurice Maeterlinck (*Pelléas și Mélisande*) și la Jean Giraudoux (*Ondine*), sirena devine un personaj benefic și fascinant, în care exotismul se combină cu blândețea și dăruirea. Dorința de a-și transgresa limitele duce, însă, la eșec: din malefic, personajul devine tragic.

Gabriel Apostol, dorind să adapteze povestea, pentru a o face agreabilă copiilor, transpune tragedia în farsă. Este, cred, o neînțelegere: copiii acceptă tragismul cu detașare și, fără să-l înțeleagă din start, îl macină în memorie. *Capra cu trei iezi* sau *Hänsel și Gretel* sunt povești cumplite, dar copiii le gustă fără rețineri. De aceea, cred că versiunea prea benignă, oferită în spectacol arată o subapreciere a receptivității lor.

Frumusețea spectacolului, indiscutabilă, se datorează scenografiei deosebit de inspirate a Cristinei Pepino și jocului, cu antren de bun gust, al actorilor. Prima parte, care se petrece în mediul acvatic, taie răsuflarea prin armonia dintre culoare, mișcare și lumini. Apariția delfinului prietenos trimite, cu ironie involuntară, la versiunile speciale, amintite mai sus, dedicate fiului regelui Franței. Sirenele-păpuși, mânuite cu fluiditate, încântă privirea. În partea a doua, domină comicul sofisticat. Scenele dintre rege și ministru, cu soluții insolite de cuplare a omului cu marioneta, și aparițiile prințeselor candidate la măritiș au un umor dens, dar nu gros. Stăpânul mărilor, ca *deus ex machina*, este o imagine dinamică mai atrăgătoare, dar la fel de impunătoare, ca dinozaurii lui Spielberg. Ioan Brancu și Cristian Mitescu formează – ca rege, respectiv, ministru – un cuplu irezistibil. Mariana Zaharia și Alina Petrescu știu să submineze, cu grație, eleganța prin umor, îndeosebi, în postura prințeselor exotice. Daniela Lungeanu, cu vocea Monicăi Madas, și Adam Boboc formează un adevărat cuplu de basm, fiind, pe cât de frumoși, pe atât de tonici.

Muzica lui Dan Bălan contribuie esențial la reușita spectacolului. Ca întotdeauna, ea este sofisticată, sub aparențele sale simple. Compozitorul știe să păstreze caracterul antrenant și să se mențină la nivelul de înțelegere muzicală al copiilor, oferind, însă, prin aluzii sonore subtile, satisfacții și urechilor mai exersate.

Am aplaudat un spectacol realizat cu dragoste și rafinament, dar am regretat conformarea cu prea multă strictețe la clișeele privind gustul copiilor.

Teatrul Țăndărică – Mica sirenă. **Scenariu de Gabriel Apostol, după H. C. Andersen. Regia: Gabriel Apostol. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Dan Bălan. Distribuția: Daniela Lungeanu, voce Monica Madas *(Mica sirenă)*, Ioan Brancu *(Delfinul, Regele, Stăpânul mărilor)*, Mariana Zaharia *(Vrăjitoarea, Sora cea mare, Mireasa din Japonia)*, Cristian Mitescu *(Ministrul, Bunica)*, Alina Petrescu *(Sora mijlocie, Mireasa din Spania)*. Adam Boboc *(Prințul, Bucătarul)*. Data premierei: 31 martie 2005.**

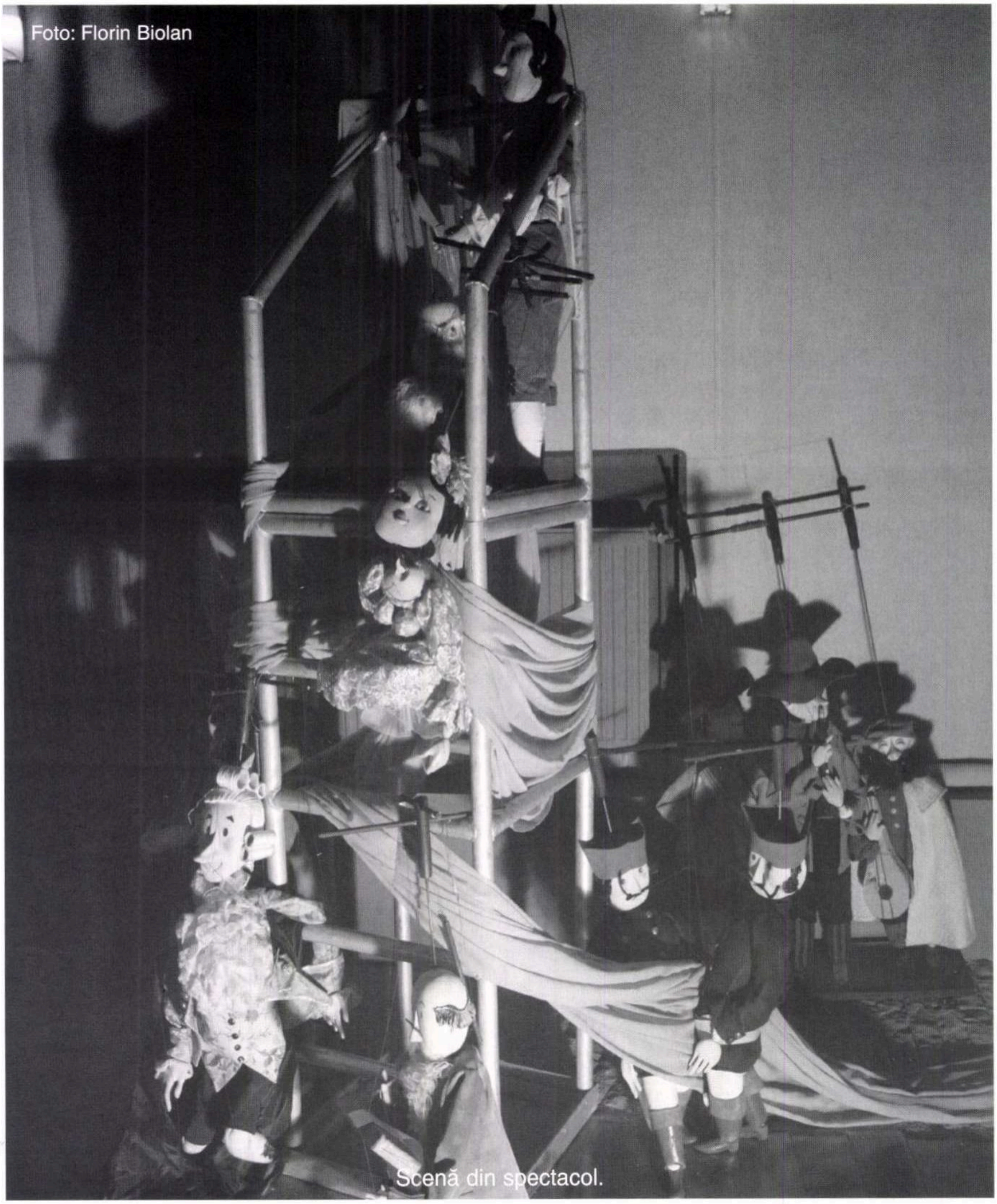


Foto: Florin Biolan

Scenă din spectacol.

La Buzău...

o aniversare...

Constantin PARASCHIVESCU

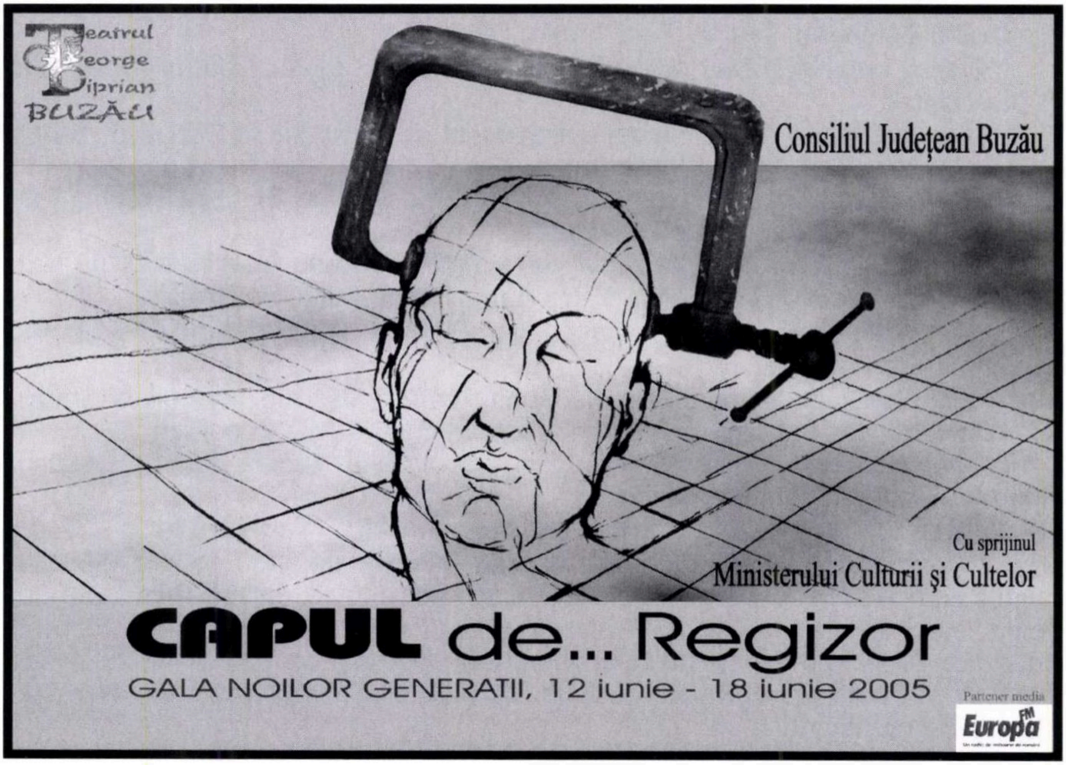
Sărbătoare de primăvară

Duminică 10 aprilie 2005, Teatrul „George Ciprian“ din Buzău și-a sărbătorit un deceniu de la înființare printr-o hotărâre, adoptată în ședința Consiliului Județean din 28 martie, 1995, la inițiativa inimosului fiu al locului, actorul și dramaturgul Paul Ioachim. Creat pe un model occidental, ca teatru de proiecte, cu personal tehnic-administrativ angajat, iar cel artistic temporar, pe durata reprezentațiilor. „Acest model reprezintă un câștig pentru toate părțile implicate – spunea directorul Paul Ioachim –, în special pentru public, pe scena acestui teatru putând evolua toate numele sonore ale scenei românești actuale“ („Muntenia“, 5 aprilie 1996). Încununa, cum spunea consilierul-șef al Inspectoratului pentru Cultură, o îndelungă tradiție și o mai veche aspirație a buzoienilor, „cu voința de a depăși amatorismul printr-o ofertă artistică de certă calitate". I s-a dat numele buzoianului „măscărici și mâzgălici" George Ciprian, și cu prima lui piesă, *Omul cu mârțoaga* , s-a inaugurat la 5 aprilie 1996, în cocheta sală a liceului și muzeului de istorie, întrunind (pe scena ce mi s-a părut atunci mică) numele de prestigiu ale artiștilor Mircea Diaconu *(Chirică)*, Sebastian Papaiani *(Varlam)*, Emil Hossu *(Nichita)*, Diana Lupescu *(Ana)* și Ion Siminie, Geo Constantin, Adriana Trandafir, Ion Pavlescu, Radu Panamarenco, Ion Batinaș. Regia spectacolului: Tudor Mărăscu. „Cred că avem șansa de a participa la o ctitorie în sensul clasic românesc al cuvântului", declara atunci interpretul principal; „Acest moment sper să fie un punct important din memoria mea de actor". Se pare că a fost, pentru că l-am reîntâlnit acum, în calitate de fidel colaborator și director al Teatrului „Nottara" cu care instituția sărbătorită a realizat spectacolul aniversar, *Capul de rățoi* al „mâzgăliciului" Ciprian.

Inimosul Paul Ioachim a condus cu neobosită energie destinele acestui teatru până în 2002, reușind să-l impună publicului local cu spectacole din dramaturgia românească și universală, regizori și artiști de prestigiu din capitală, debutanți. Aici s-au jucat piese de Caragiale și Mircea Ștefănescu, Dumitru Solomon, Tudor Popescu, Ion Băieșu, Dan Tărchilă, Paul Ioachim, au putut fi gustate lucrări celebre de Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Oscar Wilde, Cehov, Noel Coward, Michael Frayn. Sub semnătura regizorilor Tudor Mărăscu, Gelu Colceag, Emil Mandric, Puiu Șerban, Mihai Manolescu, Răzvan Săvescu, Răzvan Dincă, au evoluat și cules aplauze veteranii Tamara Buciuceanu-Botez și Ion Lucian, apreciații numiți la primul spectacol și Catrinel Dumitrescu, Ștefan Bănică jr., Oana Ioachim, Niculae Urs, Ruxandra Sireteanu, Cornel Vulpe, Alina Berzunțeanu, Valentin Uritescu, Ștefan Velniciuc ș.a.. După convocarea la îngeri a lui Paul Ioachim, destinele teatrului le-a preluat tânărul regizor Răzvan Dincă, prezent cu câteva spectacole pe afiș aici (*Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais, *Ce înseamnă să fii onest* de Oscar Wilde, *O familie trăsnită* de Noel Coward, *Acolo, departe...*de Mircea Ștefănescu și acum *Capul de rățoi* de George Ciprian în coproducție cu Teatrul „Nottara"). Într-un deceniu, aproximativ 500 de reprezentații. În mai 2003, Răzvan Dincă a organizat o primă ediție a unui inspirat festival dedicat tinerilor regizori (cu titlu parafrază la piesa lui Ciprian, „Capul de regizor"), ediția a doua fiind programată între 12–18 mai anul acesta." În continuare – declară directorul – ne propunem ca spectacolele, atât cele aflate în lucru, cât și cele viitoare, să însemne mult pentru publicul Buzăului, dar și să intre în atenția lumii teatrale naționale, considerând că acum suntem pregătiți pentru o competiție reală cu marile teatre". Ceea ce îi dorim din toată inima instituției sărbătorite, numai că... Numai că, martor fiind și la reacția spectatorilor buzoieni la reprezentațiile festivalului de acum doi ani, pot să atrag cuviincios luarea-aminte artiștilor implicați în evoluții profesionale aici să nu slăbească frâiele propriului lor statut, că se simte, cu (exprimată sau nu) părere de rău. Chiar și la spectacolul omagial *Capul de rățoi*, cu nume stimabile în scenă (Emil Hossu, George Alexandru, Cristian Șofron, Ion Grosu, Valeriu Preda, Victoria Cociaș, Ion Siminie), dar prea multe evoluții și scene diletantistice, pe care prefer să nu le comentez.

...şi o gală

Capul de... Regizor


Teatrul George Ciprian BUZĂU
Consiliul Judeţean Buzău
Cu sprijinul Ministerului Culturii şi Cultelor
CAPUL de... Regizor
GALA NOILOR GENERATII, 12 iunie - 18 iunie 2005
Partener media
Europa FM

Cea de-a doua ediţie a Galei Noilor Generaţii, *Capul de... Regizor,* de la Buzău, va avea loc în perioada 12–18 iunie şi va încerca să reunească unele dintre cele mai bune producţii, realizate de către regizorii absolvenţi ai ultimilor zece ani. Fără a avea pretenţia că au văzut tot ceea ce era cu adevărat de văzut şi nici că spectacolele selecţionate ar fi singurele care meritau să intre în competiţie, organizatorii (Răzvan Dincă, Directorul proiectului, Marinela Ţepuş şi Dan Marius Zarafescu) îşi asumă şi reuşitele, şi inevitabilele erori. Ei înşişi absolvenţi postnouăzecişti, au totuşi calitatea de a-şi cunoaşte bine colegii de generaţie, pe care i-au urmărit, cu consecvenţă, pe parcursul evoluţiei, într-un răstimp de 10–15 ani. Din păcate, durata festivalului este de doar şapte zile, în care pot fi prezentate maximum 14 producţii. În acest context, au fost selecţionate următoarele montări:

Variaţiuni enigmatice de Eric-Emmanuel Schmitt, regia: Claudiu Goga, Teatrul „Nottara“, Bucureşti şi Teatrul „Sică Alexandrescu“, Braşov (prezentat în afara concursului);

Nevrozele sexuale ale părinților noștri de Lukas Bärfuss, regia: Radu Afrim, Teatrul „Toma Caragiu", Ploiești;

Bucătăria de Arnold Wesker, regia: Ada Lupu, Teatrul „G.A. Petculescu" Reșița;

Nu se știe cum de Luigi Pirandello, regia: Bocsárdi László, Teatrul „Nottara", București;

Nora de Henrik Ibsen, regia: Radu Alexandru Nica, Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu,

A șaptea Kafana de Dumitru Crudu, Mihai Fusu și Nicoleta Esinescu, regia: Alexandru Berceanu, Teatrul „Fani Tardini", Galați;

Avarul, după Molière, scenariul și regia: Cristi Juncu, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț;

La Lilieci, după Marin Sorescu, scenariul și regia: Sabin Popescu, Teatrul Național „Mihai Eminescu", Timișoara;

Fetele grase câștigă întotdeauna de Madeleine George, regia: Iulia Stănescu, Studioul „Casandra", București;

8PT N9UĂ, 89... fierbinte după '89, scenariu de Ana Mărgineanu, pe texte de Ștefan Caraman, Peca Ștefan, Petre Barbu, Teatrul Mic, București;

mady–baby. edu, un spectacol de Gianina Cărbunariu, Teatrul Mic, București;

Fuck You EuroPA!, regia: Claudiu Goga, Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov;

Bash de Neil LaBute, regia: Vlad Massaci, Teatrul ACT,București;

Dali–Avida dollars, scenariul, regia și coregrafia: Mălina Andrei, Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu", București.

Notă: *sub rezerva că pot interveni mici modificări.*

În afara spectacolelor, ce vor fi apreciate de un juriu format din cinci personalități marcante ale teatrului românesc (doi regizori, doi critici de teatru, un actor), vor mai avea loc colocvii, discuții asupra spectacolelor prezentate, toate întâmplându-se în prezența artiștilor și a unor importanți oameni de teatru invitați. Sperăm ca manifestarea noastră să devină unul dintre importantele evenimente teatrale de primăvară.

Radu MACRINICI

își prezintă...
Atelierul numărul treisprezece

Festivalul Internațional de Teatru ATELIER este proiectul meu fetiș. Istoria lui a început în anul 1992 când, împreună cu teatrologul Valentin Dumitrescu, puneam bazele unui festival, care își propunea să creeze un cadru propice pentru (re)afirmarea formelor noi de expresie teatrală, să stimuleze spiritul de avangardă, aflat în hibernare în ultimele decenii și să reînnoade astfel o tradiție pe care teatrul românesc o abandonase, silit de contextul politic nefavorabil până în decembrie 1989.

Dar, mai ales, își propunea să scoată din anonimat Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe, rămas cu doar cinci actori în anul de grație 1992, când subsemnatul devenea aici director la numai 27 de ani. Astăzi, după aproape 14 ani de la prima ediție a ATELIERULUI, și în primul rând datorită acestuia, Teatrul „Andrei Mureșanu" este un loc despre care se vorbește și se scrie la superlativ, este invitat la importante festivaluri naționale și internaționale și a lansat un mare regizor al noului val (Radu Afrim).

Nu în ultimul rând, existentă Festivalului ATELIER la Sfântu Gheorghe a adus din nou publicul la teatru și a provocat emanciparea repertoriului Teatrului „Támási Áron" din același oraș și a unui alt important regizor, și l-am numit aici pe Bocsárdi László.

Acum, înaintea ediției a XIII-a a ATELIERULUI, aflat în exil la Sighișoara și căutându-și încă un port primitor, cred că acest festival a făcut mult bine creatorilor și criticilor de teatru din Romania, inclusiv celor care acum încearcă să-l denigreze, neînțelegând ca, așa cum l-am gandit eu, ATELIER înseamnă, în primul rând, a căuta (citește: a risca) și nu a găsi cu orice preț(citește: a încremeni confortabil în noile șabloane), înseamnă a descoperi mutațiile produse la nivelul textului de teatru, regiei, scenografiei, coregrafiei și artei actorului din Romania, înseamnă a provoca apariția unor formule noi (la noi) de expresie teatrală și în teatrele de repertoriu și, nu în ultimul rând, înseamnă crearea unei trambuline pentru companiile independente și tinerii artiști interesați de experiențele novatoare.

Sigur, ar fi fost mult mai „safe" să invit doar spectacole din străinatate, astfel ca festivalul „să-mi iasă", iar critica să-mi acorde mangâierea de rigoare. Am preferat să risc cu ai noștri, am vrut să caut cenușăresele teatrului românesc și să le îndes în picior pantoful de forma literei A. „A" de la avangardă, de la actualitate, de la atelier. Știu că nu mi-a ieșit întotdeauna, dar fiind altruist m-am bucurat chiar și atunci. Am știut că undeva, într-un teatru uitat de provincie, se trezise, o dată cu participarea la ATELIER, interesul pentru experiment și căutare. Și asta nu e puțin lucru. Desigur, pentru cei cărora le mai pasă de ceea ce se-ntâmplă în afara capitalei.

Așadar, în acest an, între 6 și 12 iunie, ATELIERUL se mută la Sighișoara. Gândindu-se parcă la urbea de pe Târnava Mare și nu la Gotham City, Jack Nicholson spunea într-un film celebru: „acestui oraș i-ar trebui o clismă". Fie ca Festivalul de Teatru ATELIER să-și asume acest rol ingrat și cetatea să renască prin cultura. O spune un om născut în Sighișoara, care a inventat pentru acest oraș TEATRUL DIN TURN și care acum, riscând din nou, se întoarce ca un profet în țara lui.

Iar celor care au primit la cheie ideea unui festival, împreună cu un teatru reconstruit de mine din cenușă, și care acum se plâng prin subsoluri de revistă că m-au plătit degeaba la Sfântu Gheorghe timp de șapte luni, le spun doar atât: nici șaptezeci de ani n-ar fi fost destul!

Prietenii știu despre ce vorbesc.

Horațiu MIHAIU

își prezintă... Festivalul

Festivalul Internațional de Teatru de la Sfântu Gheorghe are loc anul acesta în perioada 13–19 iunie. Prin plecarea d-lui Radu Macrinici, festivalul și-a pierdut titulatura „Atelier“, nu însă și profilul. Vor fi prezente, așadar, pe parcursul a șapte zile, spectacole și companii teatrale din țară și străinătate, profilate pe producții teatrale neconvenționale, experimentale sau de avangardă. Ediția 1(13) din acest an este intitulată TRANSFORMĂ și va avea printre invitați o serie de trupe și personalități notabile în domeniu. Pe lângă câteva spectacole ale teatrului-gazdă „Andrei Mureșanu“ (*Acea zi de vineri.August/1982,* în regia lui András Lorant sau *Mai aproape*, în regia lui Cristian Juncu), vor mai fi prezente: trupa Teatrului „Támási Aron“ din Sf.Gheorghe, „Figura Studio“ din Gheorgheni,Teatrul ACT și Teatrul Luni din capitală, Teatrul 74 din Târgu Mureș, Teatrul Național „Radu Stanca“ din Sibiu, Teatrul Național din Cluj, dar și o serie de companii din străinătate: Cirko Senso și La LLoba din Franța, The Primitives din Belgia, Verte Dance Company din Cehia, Anne Westphal, Astrid Toledo și Marisa Godoy (companii mixte din Brazilia, Italia și Elveția), sau personalități teatrale precum Silviu Purcărete, care se va întâlni cu studenții Secției de scenografie a Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu“ din București. Un prețios ajutor în organizarea evenimentului o va avea Centrul Cultural Arcuș, cu sprijinul d-lui Petre Străchinaru (unul dintre „motoarele“ tuturor edițiilor desfășurate până acum), care va găzdui activitățile colaterale Festivalului (întâlniri, colocvii, expoziții etc.), într-un cadru natural de invidiat... Iar surprizele nu se vor opri aici! Sunt așteptați mai mulți tineri și studenți, din toată țara, pentru care s-au organizat un mini-camping, un „cort al Festivalului“, concerte *late-midnight,* o seară „house“ pe o insulă, *happening-uri* sau *performance-uri* stradale.

În consecință, ne așteptăm la o ediție mai primenită și mult mai adecvată noilor forme de expresie teatrală existente în lume. Mai trebuie menționat că, anul acesta, „focusul“ cade pe producțiile de teatru-dans, însă nu în asemenea măsură încât să nu lase loc și altor forme inedite de teatru. Din cauza unui buget extrem de scăzut, deși s-au făcut eforturi considerabile, Festivalul este necompetitiv. Se vor acorda, totuși, premii ale sponsorilor, un premiu al spectatorilor și un mare trofeu al criticilor.

Deocamdată atât. Cum se întâmplă de obicei, așteptăm, totuși, ca și sponsorii să dea buzna... cât mai repede cu putință...altfel riscăm să nu ne putem onora promisiunile....

Ion PARHON

FESTCO 2005

Comedia la ora adevărului

Tamara BUCIUCEANU și Șerban PAVLU în *Nepotul* de Lustig.

Cea de-a treia ediție a **Festivalului comediei românești** (9–16 aprilie a.c.), organizată de **Teatrul de Comedie** din București, în colaborare cu **Primăria Municipiului, Ministerul Culturii și Cultelor și S. R. de Televiziune,** în calitate de co-organizator, a reușit să ofere în bună parte o imagine edificatoare pentru starea de *bine* și de *rău* din acest spațiu al dramaturgiei și al artei spectacolului, din momentul de față. După cum, dincolo de reprezentațiile de pe scenă, prin spectacolele-lectură (texte de **Denis Dinulescu, Horia Gârbea** și **Sebastian Ungureanu**), dezbaterea cu titlul semnificativ *„Ce haz mai are comedia românească?“* (este și titlul gazetei apărute cu acest prilej), lansarea unor cărți de teatru și discuțiile „din foaier“, la care aș adăuga „concursul de dramaturgie“ anunțat pentru ediția viitoare, festivalul tinde să-și apropie și în acest fel meritele unui catalizator de interes și energie în jurul și în slujba afirmării comediei românești.

[illegible] eană

Cristian IACOB și Gheorghe VISU în *8pt n9uă, 89... fierbinte după '89.*

Dintru început, cu părere de rău, trebuie spus că festivalul ne-a oferit foarte puține întâlniri cu piesele clasicilor și ale autorilor consacrați înainte de anul 2000, așa cum sunt **Caragiale** și **Alecsandri**, respectiv, **Eugen Ionescu, Marin Sorescu** și **Matei Vişniec** (cu două piese). De pildă, am putut vedea un singur spectacol din opera lui Caragiale, prezentat, însă, de elevi-artiști ai Colegiului „Mihai Eminescu" din Capitală, laureat al Festivalului liceenilor, deoarece unele spectacole ale teatrelor inspirate de clasicii comediei noastre nu au întrunit votul juriului, iar cele dedicate autorului *Scrisorii pierdute* au fost cu mult inferioare aceluia numit mai sus. În schimb, îmbucurătoare a fost ofensiva reprezentanților „noului val" al dramaturgiei românești, prin spectacole care au văzut lumina rampei mai ales pe scena unor teatre și companii private, aflate astăzi într-o binevenită ascensiune, fapt confirmat și în contextul altor confruntări de mare anvergură din ultima vreme, așa cum a fost Festivalul Național „Ion Luca Caragiale". Piesele scrise de **Cornel Mimi Brănescu, Ştefan Peca, Lia Bugnar, Ştefan Caraman, Cristian Juncu, Tudor Barbu, Radu Afrim, Cătălin Mihuleac** ș. a., încredințate cu precădere unor regizori și interpreți tineri, dar nu numai lor, au prilejuit adeseori un real succes de public datorat acestor trupe „independente", dar și întâlnirii în premieră la FESTCO cu **teatrele „Andrei Mureşanu"** din Sf. Gheorghe și **„Anton Pann"** din Râmnicu Vâlcea, toate acestea îmbogățind peisajul participării la festival a unor teatre de repertoriu, ca **Teatrul de Comedie, Teatrul „Bulandra", Teatrul „Nottara", Teatrul „Sică Alexandrescu"** din Brașov, **Naționalele din Cluj-Napoca și Tg. Mureș, Teatrul „Tineretului"** din Piatra Neamț etc.

Fără să ne răsfețe din punct de vedere dramaturgic cu fapte, situații scenice și conflicte originale ori spectaculoase, ci mai degrabă preponderent „conversative", realizate într-un limbaj când violent, când de o scăpărătoare ironie, aceste texte vorbesc despre protestul generației tinere față de clișeele de gândire și comportament, de kitsch-ul, vidul moral și sufletesc ori derizoriul din jur sau despre propriile lor mentalități, opțiuni și *hobby*-uri devenite clișeu. Putem descifra aici un subtil mariaj între *umor* și *amar*, o îngemănare între amuzamentul și veselia generate de comedia tradițională, chiar atunci când, în manieră „aluzivă", ea viza tabloul politic, și o percepție critic-reflexivă în fața tarelor vieții noastre de astăzi, când „reformele" lăuntrice din gândire, conduită și simțire sunt atât de firave. Este mult mai mult decât simpla oglindire a unui dialog între generații. Asistăm la inadaptarea insului într-o societate care întârzie să se adapteze la parametrii civilizației și democrației autentice, iar prin aceasta, vocea tinerilor dramaturgi se dovedește uneori nu numai „sprințară", căci vorbim de comedie, ci și gravă, percutantă. Din păcate, și în cazul reprezentațiilor tinerilor dramaturgi, miza pare uneori anemică ori este întreținută de o sangvinitate sărăcită de spirit, iar excesul de violență fizică și, mai ales, verbală ce riscă să se identifice cu vulgaritatea nu anunță nimic bun pentru destinul pieselor respective.

„Încotro merge comedia?" se întreabă și întreabă realizatorii amplului documentar consacrat festivalului de către **Redacția Teatru–Film a Societății Române de Televiziune**. Răspunsul cel mai concludent îl vor da înșiși dramaturgii, regizorii și teatrele noastre. Dar „FESTCO" a reușit să demonstreze încă o dată că, pe de o parte, mulți dintre autorii consacrați au nevoie de o reînnoire a mijloacelor scrisului și de abordări regizorale moderne, spre a putea câștiga adeziunea numerosului public tânăr, iar pe de altă parte, unii dintre tinerii dramaturgi au motive îndreptățite să fie priviți și primiți cu mai multă receptivitate și interes profesional de teatrele de repertoriu, fapt care le va oferi șansa întâlnirii cu un public și mai larg, aparținând tuturor vârstelor. Firește, cu condiția de a înțelege și a reuși să-și definească și mai bine *atitudinea* și *altitudinea* lor profesională, delimitând-o de toate înfățișările veleitarismului și ale gratuității.

Participanții la FESTCO 2005

- **Nepotu'**, de Adrian Lustig, regia Horațiu Mălăele (producție Teatrul de Comedie și Fundația „Teatru contemporan")
- **New York (Fuckin'City)**, de Ștefan Peca, regia Daniel Popa (producție Teatrul „Luni" de la Green Hours)
- **Mansardă la Paris cu vedere spre moarte**, de Matei Vișniec, regia Radu Afrim (producție Teatrul Național din Cluj-Napoca)
- **Conul Leonida față cu reacțiunea**, de I.L. Caragiale, regia Gabriela Moraru (spectacol invitat – Marele premiu la Festivalul pentru liceeni „Jos pălăria !", ediția 2004)
- **Omul de zăpadă**, de Lia Bugnar, regia Adrian Roman (producție Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea)
- **Avarul**, după Molière, regia Cristian Juncu (producție Teatrul „Tineretului" din Piatra Neamț)

- **Scaunele**, de Eugen Ionescu, regia Felix Alexa (producție Teatrul „Bulandra" în colaborare cu Institutul Francez)
- **Românie dragă, Elveția mea**, de Cornel Udrea, regia Cristian Ioan (producție Teatrul Național din Târgu Mureș)
- **David's Boutique**, text și regie Radu Afrim (producție Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe)
- **Devoratoarea de litere**, de Cătălin Mihuleac, regie Horațiu Mihaiu (producție a Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe)
- **8pt n9uă, 89... fierbinte după '89**, scenariu de Ana Mărgineanu pe texte de Ștefan Caraman, Ștefan Peca, Petre Barbu, Paul Cilianu, Călin Blaga, regia Ana Mărgineanu (producție Teatrul „Mic")
- **Iona,** de Marin Sorescu, regia Mona Gavrilaș (producție Teatrul „Nottara")
- **Angajare de clovn**, de Matei Vișniec, regia Claudiu Goga (producție Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov)
- **Bigudiuri**, de Cornel Mimi Brănescu, regia Radu Nechifor (producție Compania NUCATINE)
- **Chirița of Bârzoieni**, după Vasile Alecsandri, regia Iarina Demian (producție Teatrul de Comedie)

Luminița GHEORGHIU, Catrinel DUMITRESCU, Anca SIGARTĂU și Constantin Cojocaru în *Bigudiuri* de Mimi Brănescu.

SIBIU
HERMANNSTADT
2007
European Capital of Culture

Festivalul Internaţional DE TEATRU DE LA SIBIU
Sibiu International THEATRE FESTIVAL

www.sibfest.ro

Un eveniment aflat
sub înaltul patronaj
al Preşedintelui României

şi al Delegaţiei Comisiei
Europene la Bucureşti

semne
signs

Ediţia a XII-a
26 mai - 5 iunie 2005

69 de ţări, 300 de manifestări

(din program)

SIBIU – CAPITALĂ CULTURALĂ EUROPEANĂ

Anul acesta continuă, în cadrul Festivalului de la Sibiu, un program ambiţios care pregăteşte proiectul Sibiu – Capitală Culturală Europeană în 2007. Acest statut – deţinut timp de un an – va reprezenta o oportunitate excepţională pentru Sibiu de a se face cunoscut, ca regiune şi tradiţii, precum şi de a-şi întări şi confirma statutul său de simbol cultural naţional şi european.

UNDERGROUND FEVER

Proiectul propune inventarierea şi utilizarea spaţiilor de tip „underground" din zona centrului Sibiului pentru dezvoltarea de reprezentaţii specifice – spectacole de teatru, jazz, muzică germană, folclor românesc, ţigănesc-tradiţional, pantomimă, instalaţii multimedia. Sunt urmărite 2 categorii de locaţii: a) cluburi şi restaurante, b) spaţii subterane specifice sibiului medieval – pivniţe, subsoluri. Se propune inventarierea logistică a tuturor spaţiilor existente dar şi posibile, şi proiectarea unei soluţii cât mai adecvate de prezentare a unui gen de spectacol propice locaţiei respective. Se urmăreşte încurajarea creaţiei individuale indiferent de direcţia artistică abordată. Până în 2007, oferta de spectacole, create în mod special pentru aceste locaţii va cuprinde 10 titluri.

PROGRAMUL „SPECTACOLE ÎN CETĂŢI ŞI SITURI ISTORICE"

Se urmăreşte revitalizarea şi punerea în valoare a cetăţii Sibiului şi a 10 cetăţi şi biserici fortificate săseşti din Mărginimea Sibiului – locaţii de o frumuseţe unică şi de o imensă valoare culturală – ca spaţii de spectacol pentru producţii teatrale create special în acest scop.

TEATRUL NAŢIONAL „RADU STANCA" SIBIU

Premieră: „Casa de pe graniţă", în regia lui Gábor Tompa

Secolul nostru este un secol al motivaţiilor imediate, în care politicul şi mass-media pătrund fără scrupule în intimitatea individului, a omului de rând, sugrumându-i cele mai elementare libertăţi, făcându-i viaţa imposibilă.

Casa de pe graniţă este metafora absurdă a alienării omului în vreme de „eternă" tranziţie. Calmul idilic al unei familii obişnuite este bulversat de apariția intempestivă în casă a unor diplomați, care, motivându-și amestecul prin emfatice rațiuni istorice, statornicesc frontiera dintre două state în mijlocul locuinței. Astfel se va ajunge ca bariere să despartă membrii familiei, dar și oameni și farfurii.

DONAȚIE DE CARTE – FITS

Pentru a promova dramaturgia contemporană și a contribui la îmbogățirea repertoriului teatrelor și institutiilor culturale și educaționale, FITS donează publicațiile sale (Antologia de piese și Antologia de texte) Bibliotecii Universitare Sibiu, UNITER, UNATC și tuturor celor interesați.

FUNDAȚIA ABRACADABRA (RO)

Joc-Copilărie-Teatru

Proiectul-Program „Joc-Copilărie-Teatru" se va desfășura pe parcursul a trei ani (2005–2007) și va avea dezvoltare începând cu anul 2008. Fie că va avea ca punct „terminus" datele de 1–2 iunie sau Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu va declanșa Turneul prin Cetățile României, Proiectul-Program se vrea o formă educațională și culturală a copiilor care trăiesc în România.

CLAIRE HIND (UK)

Festivalul sibian continuă, și în acest an, programul dedicat persoanelor cu deficiențe de auz și vorbire, program apreciat de cei cărora le este destinat și de cei care doresc să se implice în astfel de proiecte și realizat cu sprijinul Autorității Naționale pentru Persoanele cu Handicap. Prof. Claire Hind va susține în continuare ateliere destinate copiilor cu deficiențe de auz de la Școala Specială nr. 2 din Sibiu, cu un atelier intitulat *Cutia Pandorei.*

FITS & CENTRUL CULTURAL RROM (RO)

„Sezonul țigănesc"

Program de promovare a culturii romani. Vor fi prezente următoarele evenimente: Marius Mihalache–Ges Romano, Fanfara din Cozmești, Ansamblul Romano, Gypsy star mahala, Fanfara de la Balta Arsă, Fanfara de copii și tineri de la Vaslui.

SOCIETATEA ROMÂNĂ DE RADIODIFUZIUNE (RO)

Brand

Prezentat în premieră pe țară, spectacolul BRAND de Henrik Ibsen aduce și o altă noutate, respectiv reprezentarea în spațiul unei biserici de cult protestant, exact acela despre care este vorba în piesă. Spectacolul invită la reflecție asupra efectelor fanatismului religios și conflictul acestuia cu umanitatea.

Un tramvai numit Popescu

Un tramvai numit Popescu este un spectacol de teatru comunitar după opera poetului Cristian Popescu. Tramvaiul servește drept spațiu memorial al poetului, într-un univers concentrat în care se petrece o viață de om.

URBAN ART – SHLOMI CENTER FOR WORK & CREATION (IL)

Opera vieții noastre memoria uitării

Spectacolul trupei israeliene urmărește îmbunătățirea infrastructurii culturale a orașului Sibiu, obiectiv de importanță majoră pentru programul Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007. Scopul proiectului vizează încurajarea comunității locale în valorificarea resurselor creative și facilitarea accesului la forme alternative de expresie artistică, prin transformarea clădirilor industriale dezafectate (Centrala SIMEROM) în spații de artă urbană.

MUZEUL NAȚIONAL AL LITERATURII ROMÂNE (RO)

EuroLiteraTur – expoziție interactivă multimedia

EuroLiteraTur este o aplicație multimedia care prezintă, în peste 8000 de pagini web, o sinteză a literaturii europene din Antichitate pînă în secolul al XX-lea și a fost realizată cu sprijinul financiar al Comisiei Europene, prin programul Cultura 2000. Partenerii acestui proiect sunt: Prefectura Atenei; Colline Romane, Roma; Tempo Training and Consulting, Praga; Academia de Științe Umaniste și Economice, Lodz, Polonia; MT Servicios de Formation, Zaragoza și Magister Software, București.

Proiectul EuroLiteraTur prezintă un sistem interactiv de informație, organizat pe o structură progresivă, accesat în mod normal prin intermediul unui ecran de tip Info Touch. Proiectul oferă o soluție integrată – software și hardware – cu o interfață grafică a expoziției multimedia și un suport tehnic – o rețea computerizată cu acces liber pentru vizitatori.

În *agora* noastră virtuală vor polemiza Cicero și Voltaire, iar pe drumurile prăfuite dintre cetăți va purta legenda un Bernard de Ventadour, până departe la iluminiștii lui Voltaire și moderniștii lui Kafka.

Read Me! Play Me! Judge Me! (Dragoș NEAMU). Studiu de caz: TEATRUL ȘI LITERATURA

Proiectul este un *follow-up* pentru Euroliteratur și se axează mai mult pe stimularea lecturii prin intermediul artelor spectacolului – caracter interdisciplinar experimental. Se propune o renegociere a relației dintre autor și cititor, unde cartea devine obiect de legătură și este „judecată“ interactiv de către public.

Judecată publică după modelul medieval, în care actorii vor intra în pielea autorilor, ale căror cărți vor fi judecate, și vor pleda „nevinovați“, Publicul, ajutat de instigatori infiltrați, va lansa acuzații asupra subiectului cărților. Actorii vor pune în scenă ideile controversate ale cărților judecate – argumente vii în susținerea creației autorilor „incriminați“.

ATELIERE:

Janet Rodgers (USA) – *Arhetipuri și vocea*

Atelierul explorează prin intermediul corpului și vocii modalitățile de personificare a arhetipurilor recunoscute în orice cultură, ca Diavolul, Copilul, Șmecherul, Amantul, Căpetenia, Femeia fatală, aplicate apoi în arta jocului actoricesc prin povești, texte și cântece.

Mark Hardy (USA) – *Action in Song: Musical Theatre Performance*

Mark Hardy, cu metoda sa uimitoare de educație muzicală, poate garanta că oricine este capabil să învețe să cânte: imaginați-vă persoana, la care vă așteptați cel mai puțin, cântând arii din opere...

Michael Devine (CA) – *BOXWHATBOX*

BOXWHATBOX este un proces pe care l-am dezvoltat gradual în ultimii cinsprezece ani, scopul fiind *a învăța cum să te dezveți*, cum să joci într-o manieră creativă și productivă. Abordarea include exerciții și jocuri create pe baza principiilor dezvoltate de Viola Spolin, Augusto Boal, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Konstantin Stanislavski, Michael Chekhov, și Michael Shurtleff, printre alții.“

Paras Terezakis (CA) – Dansează în gura mare

Coregraful canadian Paras Terezakis (Kinesis Dance) explorează potențialul creator din întâlnirea mitului cu dansul. Greutatea și gravitatea corpului în spațiu și timp devin instrumentul pentru crearea de mituri și povești prin mișcare și expresivitate, îmbogățind potențialul comunicativ al participanților atât în dans, cât și în viața de zi cu zi.

Peter Goldfarb (USA) – Procesul actorului: creația la limită

Acest atelier intensiv este o aventură în teatru și creație. Participanții își vor descoperi resursele creative și intutitive și vor dobândi abilități pe care le vor putea aplica în orice formă de spectacol. Explorarea procesului personal ca bază a creației va duce la folosirea cu naturalețe a vocii, acțiunii, mișcării.

Robert Raponja (HR) – *Greutatea Personalității Autorului*

Atelierul se adresează actorilor cu experiență teatrală și se desfășoară pe parcursul a trei zile, având o durată de minim patru ore. Atelierul urmează modelul curcubeului, ghidându-se după 7 nivele de existență umană reprezentate de multe exerciții și după 5 tipuri de comportamente redate prin multe exerciții care le pot fi de mare ajutor actorilor pentru a identifica modalități de relaxare în vederea pregătirii pentru proba creativă. Aceste exerciții au la baza filosofia lui Heraclit și a lui Petruscha Clarcson și sunt rezultatul interpretării proprii a filosofiei prezentate de ei. Ideea de bază este că omul zilelor noastre este învingător în raport cu evoluția și are capacitatea de a-și identifica limitele din punct de vedere fizic, emotiv, psihologic și spiritual. Scopul este identificarea acestor limite.

Society Of American Fight (USA)

Atelierul va dura cinci zile și va explora diverse tehnici defensive și valori de performanță, care vor culmina într-o prezentare finală, în ultima zi de desfășurare a atelierului. Vor fi abordate tehnicile combative fizice și lupta cu sabia. Se va urmări atent reacția fizică, lucrul cu partenerul, divizarea greutății și a energiei, dozarea impulsului și tehnici de apărare pentru fiecare tip de luptă.

Taichi-Kikaku (JP) – *Lecție de poezie corporală*

Tema atelierului este tehnica folosirii energiei Ki pe scenă, pentru orice formă artistică de spectacol – dans, mișcare, teatru, muzică.

Lumiko Morimura, directorul Companiei TAICHI KIKAKU, a creat un nou stil de poezie fizică în spațiu, bazat pe Ki (spirit), accesibil dincolo de cuvinte, cultură, rasă, religie, prin folosirea energiei Ki între artiști și spectatori. Yosuke, coordonatorul atelierului, a câștigat Premiul pentru cel mai bun actor la a 7-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru Experimental de la Cairo, datorită acestei tehnici.

SPECTACOLE-LECTURĂ

Împreună cu AICT România, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu publică în fiecare an o antologie bilingvă cu piesele prezentate în cadrul Secțiunii Spectacole-lectură, cu scopul de a promova dramaturgi contemporani și de a-și aduce astfel contribuția la îmbogățirea repertoriului teatrelor din întreaga lume. Vor fi citite piesele: *Femeia în ghips* de Mircea Daneliuc; *Carmen 2* de Dimitry Minchenok; *Scrisori de dragoste către Stalin* de Juan Mayorga; *Joc de interior* de Jacques De Decker; *Eddie înfruntă răul* de Lisa Beth Krovety; *Departe de cei dragi* de Gerald Murphy.

EXPOZIȚII

- **Festivalul Internațional De Teatru De La Sibiu.** Expoziție de fotografie.
- **Teatru, text, imagine.** Expoziție de carte și gravură de teatru din sec. XVI–XVIII.
- **National Geographic.** Expoziție de fotografie.
- **Rroma.** Expoziție CD, pictură și fotografie.
- **Celia Ward (USA).** Mălincrav – portretul unui sat.
- **Muzeul Literaturii Române.** Euro Literatur.

ÎNTÂLNIRI:

Rețeaua EUNETSTAR; Atașații Culturali și reprezentanții Centrelor Culturale; Fundația Culturală România–Irlanda; Școlile de Teatru.

LANSĂRI DE CARTE, REVISTE și CD-uri:

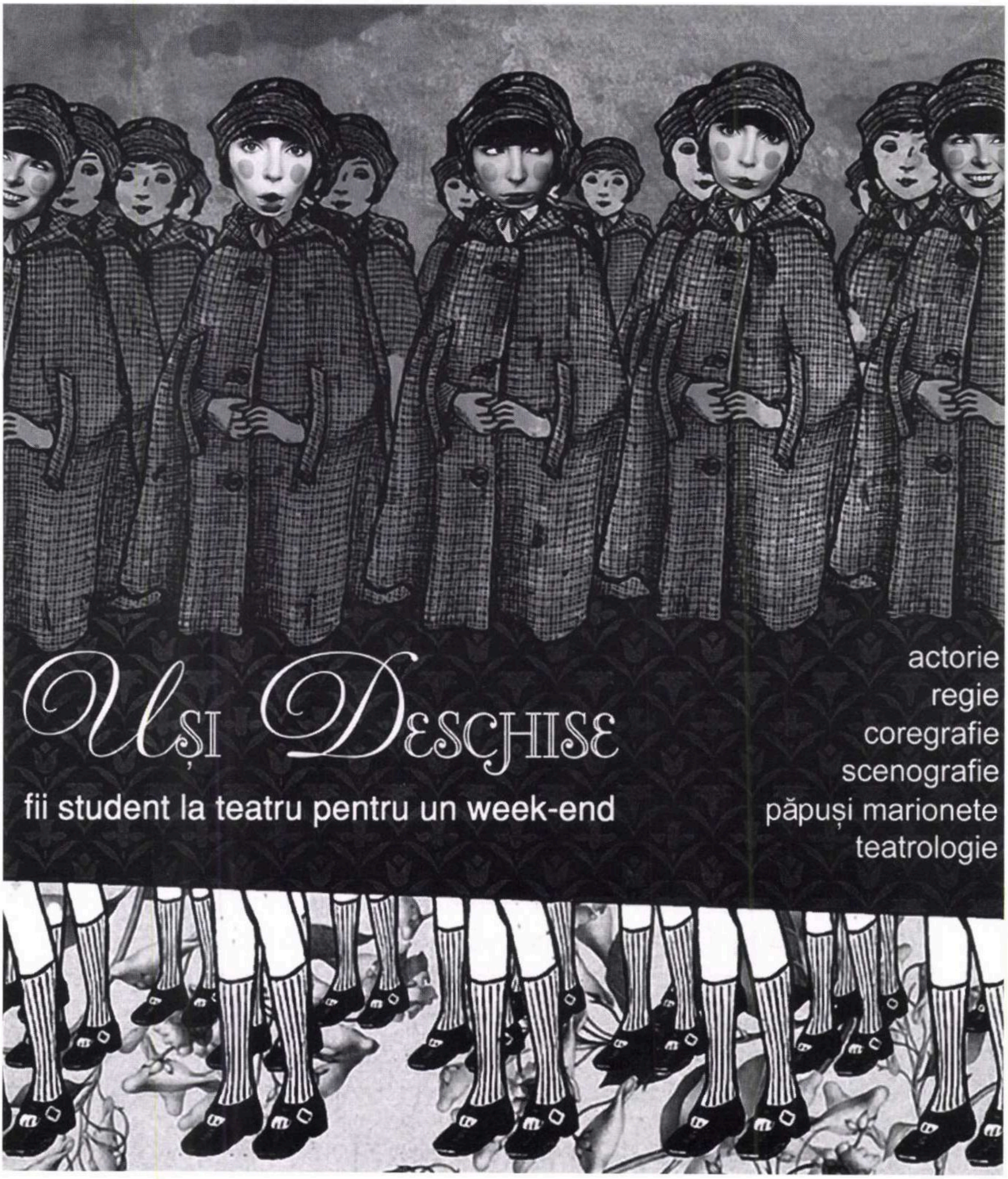
Antologia spectacolelor – lectură FITS; Saviana Stănescu – **Să epilăm spre vest;** Cervantes – **Don Quijote,** traducerea Sorin Mărculescu; Marina Davâdova – **10 ani de teatru rus;** Ion Parhon – **Pragul iubirii;** Grid Modorcea – **Un păcătos la Athos, Miasme de parfume;** Matei Vișniec – **Mansardă la Paris cu vedere spre moarte.** Revista – **OKEAN;** CD-ul Societății Române de Radiodifuziune – **Carul lui Tespis.**

Fii student la teatru pentru un week-end!

sub acest slogan s-a deschis a IX-a ediția a

Festivalului **Uși Deschise 2005**

al Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale“


Uși Deschise
fii student la teatru pentru un week-end
actorie
regie
coregrafie
scenografie
păpuși marionete
teatrologie

Între 13–15 mai, elevi de liceu, critici, directori de teatru și jurnaliști au avut șansa să testeze pe pielea lor studenția la teatru.

Condițiile de admitere pentru cei interesați au fost:

- să fie prezenți vineri 13, la ora 13.00, în sala „Ileana Berlogea"
- să nu plece până duminică, 15 mai, când lua sfârșit „experimentul"

„Probele de concurs":

Ateliere de actorie, regie, coregrafie, păpuși–marionete; colocvii; work shop-uri; lansări de carte; expoziție de scenografie.

Studenții profesorilor Florin Zamfirescu, Ion Cojar, Adrian Titieni, Doru Ana, Liudmila Szekely Anton, Anca Ioniță, Alexa Visarion, Cristian Hadji-Culea, Raluca Ianegic, Valeria Sitaru, Liliana Iorgulescu, Sergiu Anghel, Brândușa Zaița Silvestru, Ștefania Cenean, Viorica Petrovici, Adriana Raicu Petre au încercat să lărgească „cercul închis" al școlii de teatru printr-o formulă interactivă de relaționare cu publicul, făcând astfel posibilă integrarea invitaților în plin „șantier" de creație teatrală.

SPECTACOLE PREZENTATE

O noapte furtunoasa de I.L. Caragiale (Atelier – anul II Păpuși).

Colocviu – Tehnica vorbirii în teatru

Exerciții de stil de Raymond Queneau (Atelier – anul I Actorie)

Insula fermecată (Atelier *Commedia dell'Arte* – anul II Regie, regia *Miruna Dimiu)*

Atelier Shakespeare (Atelier – anul II Actorie)

Vor înflori florile în noroi? după Eugen Ionescu (Atelier – anul III Actorie)

Momente de studiu Shakespeare ~ Caragiale (Atelier – anul II Păpuși)

Roboțeii anului I (Atelier – anul I Păpuși)

Atelier de creație coregrafică (Atelier – anul I Coregrafie)

Atelier de creație (Atelier – anul III Marionete)

Jocuri (Atelier – anul I Actorie)

Cine crede în Moș Crăciun? (Atelier *Commedia dell'Arte* – anul II Regie, regia *Ioana Păun)*

Atelier de creație coregrafică (Atelier – anul III Coregrafie)

Studiu de expresivitatea mișcării (Atelier comun – Actorie, Păpuși, Marionete)

Biomecanica lui Meyerhold (Seminar – anul III Teatrologie)

Antrenament metoda Vladimir Granov (Atelier – anul I Actorie)

Atelier de creație coregrafică (Atelier – anul II Coregrafie)

„O scrisoare pierdută" (Atelier – anul III Actorie)

Alte metamorfoze (Atelier *Commedia dell'Arte* – anul II Regie, regia *David Schwartz)*

Expoziție scenografie (anii I, II, III)

Ion CARAMITRU:

„Unde există talent, există și șansă"

Liana Ornea: *Cum a fost revenirea pe scenă după o pauză de zece ani? Ce ați făcut în acest timp?*

Ion Caramitru: Mai precis, revenirea pe scena Teatrului „Bulandra". Dar nu se numără așa. În 1993, după ce am montat câteva spectacole la „Bulandra", am părăsit direcția acestui teatru de bună voie și nesilit de nimeni, pentru a-i face loc lui Silviu Purcărete. Consideram că în momentul acela trebuie să vină un regizor de talia lui Purcărete la cârma Teatrului „Bulandra", păstrând o tradiție care a fost benefică pentru teatrul cu care m-am confundat toată viața. Toți duceam dorul lui Ciulei, dar Ciulei nu mai putea sau nu mai vroia să se întoarcă. Ne-am gândit atunci (cu un grup de prieteni) cine ar fi cel mai potrivit și am găsit de cuviință să-i propunem lui Purcărete. El a acceptat, iar eu am rămas să activez numai la UNITER.

Între timp însă, începusem să fac filme în Marea Britanie. După turneele cu *Hamlet* de la Londra (din septembrie 1990) și cel de la Dublin, un impresar important mi-a oferit serviciile lui pentru piața de televiziune și cinema din Marea Britanie. Am acceptat și prin el am făcut, între 1991 și 1996, zece filme, două filme pe an, ceeea ce este un ritm destul de bun. Am mai dat probe și pentru altele pe care nu le-am luat. E adevărat, nu toate rolurile au fost principale, dar au fost și de acestea. Raportul impresar–actor este prevăzut într-un contract prin care impresarul îți caută de lucru și nu totdeauna îți găsește roluri de prim rang; dar importantă e media valorică a tuturor rolurilor pe care le primești.

Tot în acești ani, mai precis în 1993 și 1994, am montat operă în Marea Britanie, apoi la Belfast, în Irlanda de Nord. În 1993, am montat *Tragedia lui Carmen*, care este o viziune redusă a lui *Carmen* de Bizet, făcută în 1981 de Peter Brook și de Marius Constant, la Paris. Un an mai târziu, am montat *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski la Opera Națională Nord-irlandeză.

Așa că nu am stat departe de profesie, dar am avut nevoie de un spațiu de manevră, cum se numește „a fi liber". Pentru că a fi angajat într-un teatru presupune să participi la toată stagiunea, să ai cel puțin două spectacole pe săptămână, lucru care devine incomod dacă vrei să mai faci și altceva.

A mai fost un lucru important care m-a determinat să mă retrag din instituția subvenționată de stat; am vrut să fiu pe picioarele mele, să fiu independent, autonom și să decid singur care sunt prioritățile mele.

Tot în timpul ăsta, n-am încetat, cu diferite ocazii, să urc pe scenă, în țară sau în străinătate (America, Franța, Anglia, Germania, Moldova, Ucraina – Cernăuți), în spectacolele de muzică și poezie pe care le-am făcut împreună cu Valeria Seciu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Aurelian Octav Popa.

A urmat apoi perioada portofoliului de ministru, care m-a ținut departe de profesie timp de patru ani.

Revenirea s-a petrecut cu *Sorry*, acum un an și jumătate, iar acum în *Șase personaje...*, în regia lui Liviu Ciulei, și am avut bucuria să-l reîntâlnesc pe același regizor încăpățânat și obsedat de perfecțiune, de autenticitate și firesc, alături de care m-am format.

L.O.: *Domnul Ciulei e cel ce a scos la lumină regizorul care zăcea în dumneavoastră?*

I.C.: La început, eu am vrut să mă apuc de regie. Cu două luni înainte de examenul de admitere, s-a anunțat oficial că se închid cursurile de regie pentru un an. Dar un bun prieten m-a sfătuit să încerc la actorie, „în joacă" – așa zicea el – „că poate intri și, peste un an, o să dai la regie sau o să te transferi și n-o să-ți strice un an de studiu aplicat al unei profesii care, în momentul când devii regizor, e important să o cunoști în intimitatea ei". Numai că nu s-au mai redeschis cursurile de regie vreo opt ani. Începând din anul doi, am prins gustul jocului, m-am îndrăgostit de cuvânt și de poezie, apoi am început studiul asupra lui *Hamlet*, încă din semestrul doi al anului doi, pentru ca, în anul patru, rolul de absolvire și licența să fie tot *Hamlet*. Asta se întâmpla în 1964. Culmea e, că douăzeci și unu de ani mai târziu, jucam *Hamlet* din nou, de data aceasta la „Bulandra". Mi-a fost de folos studiul din școală. Gândul de a face regie nu m-a părăsit și, când s-au înființat cursurile postuniversitare de regie, de doi ani, la I.A.T.C (cum se numea pe atunci), m-am înscris și am fost studentul lui Radu Penciulescu.

Debutul meu ca regizor ar putea fi considerat în Teatrul „Bulandra", cu *Amintiri* de Arbuzov, deși mai montasem, între timp, *My fair lady* la Constanța și *Micul coșar* al lui Benjamin Britten, mai întâi la Atheneul Român și apoi pe scena Operei Naționale. Am montat sporadic, în perioadele mai libere, pentru că, în general, jucam mult și variat și nu aveam timpul necesar pregătirii unui spectacol, lucru extrem de important pentru un regizor. Documentația, tot ce ai de făcut, nu te mai lasă liber pentru alte preocupări.

După *Amintiri*, un spectacol care a avut un succes de lungă durată și datorită Ginei Patrichi și datorită textului foarte frumos, am pus în scenă, la „Bulandra": *Neînsemnații* de Terry Johnson (în 1984), *Dialoguri*, cu Johny Răducanu (în 1987), *A treia țeapă* de Marin Sorescu (în 1988), *Forma mesei* de David Edgar (în 1991) și *Home* de David Storey (în 1992).

Între timp, am fost profesor de actorie la Institutul de Teatru. De fapt, acolo am montat pentru prima dată *A treia țeapă*, premieră pe țară, cu studenții din anul I, promoție care a jucat spectacolul și în anul III, dar și în anul IV, la Casandra.

L.O.: *Pentru actorul Ion Caramitru, predomină rațiunea sau sentimentul în căutarea personajului?*

I.C.: Predomină rațiunea, categoric. Primul pas către un personaj sau către un text, pe care vreau să-l lucrez, indiferent dacă vreau să-l joc sau să-l regizez, este înțelegerea profundă a semnificațiilor sale. Deci, pleacă de la analiza rece sau, mai precis, atentă.

L.O.: *Este ceea ce spune domnul Ciulei: „întâi trebuie înțeles rațional și apoi apare și sentimentul".*

I.C.: Evident, este o școală bună asta. Apropo de ce mă întrebai mai devreme: sigur că am învățat de la Ciulei foarte mult și mai ales aceste lucruri esențiale care sunt de bază. Expresia lui favorită e că „trebuie să înțeleagă și Grivei ce se întâmplă pe scenă", adică și omul simplu trebuie să înțeleagă care este rațiunea unei secvențe sau a unei piese. Regia românească, de multe ori, o ia razna, jucând forme și mai puțin conținut, călcând cu dezinvoltură peste semnificațiile textului, creând de cele mai multe ori un haos auditiv și vizual, care nu se leagă de subiect. Expresia care mă ține treaz, chiar dacă sună paradoxal, e că „în toate lucrurile trebuie să existe o logică, până și în absurd". În teatrul absurdului, trebuie să descoperi logica acelui absurd, care să facă publicul să intre în convenție. Și acea convenție poate să fie, dacă e justificată, oricum. Un spațiu liber – numit de Brook *spațiul gol* – este această posibilitate de a face orice pe scenă, numai că trebuie făcut inteligibil, cu farmec, coerent. Sigur că uneori o nimerești mai bine, alteori mai prost; până și marii regizori au avut sincope, până și Ciulei a recunoscut că, în două spectacole pe care le-a făcut, a greșit.

L.O.: *Și atunci, domnul Ciulei era la fel ca acum?*

I.C.: Da, la fel, numai că, i-am spus-o și lui, drumul era invers: mai întâi făcea spectacolele în țară și apoi le relua în străinătate. *Șase personaje*... l-a făcut în străinătate și apoi l-a lucrat în țară.

Ion CARAMITRU în *Șase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello.

L.O.: *Cum primește actorul Ion Caramitru indicații de regie de la un alt regizor?*

I.C.: Discut. Ai văzut că și cu Ciulei avem discuții; unele nesfârșite. Pe de altă parte, școala bună de care vorbeam, din Teatrul „Bulandra", face ca atunci când eu simt că un lucru pe care îl face Victor Rebengiuc nu e încă bine, sau că se poate face și altfel, i-o spun, fără să am nici un fel de teamă că nu-l va primi ca pe un sfat colegial. Iar el, de asemenea, la rândul lui, îmi spune. Facem toate lucrurile astea pe baza unui principiu foarte sănătos, cultivat de regizori ca Ciulei și Pintilie, și anume că, oricât de bun ai fi ca actor tu, nu ajungi să fii atât de bun pe cât ai putea să fii, dacă partenerul tău nu este cel puțin la fel de bun ca tine, în joc.

L.O.: *Mie mi s-a părut că au fost momente când ați acceptat câte o indicație de la domnul Ciulei, fără să fiți convins de ceea ce vă cere.*

I.C.: Eram convins că ceea ce vroia el era corect, problema mea era în planul doi, simțeam că ceea ce-mi cere mie, fusese găsit de altcineva. El a făcut aici un remake cu acest spectacol montat întâi în America. Numai că, timp de treizeci de ani, noi am lucrat cu Ciulei, descoperind reciproc spectacolul, pornind de la improvizație. Căutam împreună: „cum facem asta", „ce vrea să zică aici", „ce vă vine vouă în cap". Acum, lucrurile erau desenate deja, erau închise într-o cutie de valori pe care le voia respectate ca atare. M-a introdus într-un tipar al unui lucru foarte bine făcut cândva, tipar care pe mine m-a strâmtorat puțin și de aceea mi-a fost foarte greu. Eu sunt un actor care are nevoie și de improvizație, are nevoie de libertate: să caut, să caut. Or, aici, de cele mai multe ori, trebuia să execut. Evident că am trecut peste acest handicap care era al meu.

În spectacolele pe care le-am realizat ca regizor, chiar dacă nu le făcusem înainte cu alții – fie că au fost în Japonia, fie că au fost în Irlanda – și eu le ceream actorilor un anumit lucru expres, numai că acolo, spre deosebire de teatrul românesc, spectacolele se fac într-o lună, în patru săptămâni obligatoriu, cu dată fixă de premieră și nu mai e timp de experimentat. Și atunci, regizorul trebuie să

Cu Mariana MIHUȚ în *Sorry* de Galin.

vină cu lucrurile gata gândite, să ceară o atenție majoră și să urmărească să se respecte gândurile pe care le-a pus în circulație. E alt sistem. Noi am avut mai multă libertate în timp și spațiu. Probabil că mai devreme sau mai târziu vom intra și noi în convenția asta.

L.O.: *De ce nu ați terminat dumneavoastră* Sorry *?*

I.C.: Este practic imposibil ca într-o piesă cu două personaje, unul dintre ele să fie și regizorul. Nu se poate. Poți să faci un „one man show“ și să-ți asiguri și regia. Dar când o piesă e numai cu doi actori și ei sunt pe scenă tot timpul, trebuie îndrumată de cineva din afară. Nu mai vorbesc de spaimele în care o introduci pe actriță; ea cu cine joacă: cu regizorul sau cu partenerul?

L.O.: *Presupunând că veți fi directorul Teatrului Național, ce proiecte aveți pentru această instituție?*

I.C.: *Eu nu știu dacă voi fi directorul Teatrului Național.*

L.O.: Nici eu, am spus „presupunând că veți fi“.

I.C.: Cunosc Teatrul Național foarte bine. Am debutat în el și am plecat nemulțumit de stilul conformist și prăfuit care se practica acolo în anii aceia. Am avut un debut fabulos pentru un tânăr actor la douăzeci și unu de ani. L-am jucat pe Eminescu, pe scena Teatrului Național, chiar înainte de a da Examenul de Stat. Apoi am fost repartizat la Brașov, unde nu m-am dus nici o zi, fiindcă am fost detașat la Teatrul Național pentru încă alte două spectacole: am jucat în aceeași stagiune *Vlaicu-Vodă* și rolul principal (jucat cândva de Gérard Philipe în Franța) în *Să nu te joci cu dragostea* (*Cu dragostea nu-i de glumit*) de Alfred de Musset.

Apoi am plecat prin concurs la Teatrul „Bulandra”, unde doi ani am jucat personaje minore, minore în sensul de roluri mici, nu minore ca semnificație: am jucat *băiatul II* din *Nu sunt turnul Eiffel* – primul rol la „Bulandra” și *băiatul cu abonamentele* din *Un tramvai numit dorință*, personaje fără nume. Numai că

Tramvaiul... era pus de Ciulei – a fost prima mea colaborare cu el – iar *Nu sunt turnul Eiffel* era în regia lui Valeriu Moisescu.

Apoi, în stagiunea următoare, am jucat un rol mai însemnat în *Moartea lui Danton* montat de Ciulei, ca abia în a treia stagiune să am norocul să prind un rol important care mi-a marcat cariera și care a fost tânărul poet Eugen Marchbanks din *Candida* de Bernard Shaw, spectacol terminat de Liviu Ciulei, pentru că George Carabin, care începuse regia, a capotat.

Și cred că, o bună parte din timp, ceea ce s-a întâmplat la Teatrul Național, cu excepțiile de rigoare, a păstrat această tentă obosită despre care îți spuneam, de care eu am fugit. Sub direcția lui Dinu Săraru, Teatrul Național a fost pur și simplu izolat din contextul teatrului românesc contemporan. S-a creat iluzia unei elite a Teatrului Național iar „nava-amiral a teatrului românesc“, cum i-a plăcut lui Săraru să spună, devenise o cetate închisă în ea însăși, fără să aibă ieșire la mare. Critica de specialitate a semnalat cam tot timpul calitatea scăzută, chiar lipsa de calitate a spectacolelor de acolo. Pretenția absurdă a directorului ca *Tache, Ianke și Cadâr* să fie considerat cel mai bun spectacol al tuturor timpurilor era una dintre cele mai mari aberații posibile față de ceea ce se întâmpla în teatrul românesc, în celelalte instituții din țară. A inventat, chiar dacă lucrul pare copiat după Comedia Franceză, titlul de „societar“, care nu înseamnă nimic altceva decât o semnătură a directorului teatrului către aproape toți actorii din Teatrul Național. Să ne amintim că în Anglia, marii actori sunt înnobilați de către regină: capătă titlul de *sir*. În Franța, există titulatura de „Societar al Comediei Franceze“ și sunt câțiva, poți să-i numeri pe degetele de la o mână, nu tot teatrul aproape, ca la T.N.B.

Această mentalitate aiuritoare e de sorginte comunistă. S-a văzut foarte clar care a fost balansul către sprijinul în partidul de guvernământ al directorului, s-a văzut cum a funcționat acest directorat. Cred că lucrul cel mai important pentru colegii mei de acolo, indiferent cine va fi directorul teatrului, eu sau altul, e să înțeleagă acest lucru.

L.O.: *Ce se poate face acum?*

I.C.: Se poate face foarte mult, pentru că Teatrul Național are și va avea actori de mare talent. În momentul în care există talent, totul este posibil. Important este ca acel care va conduce teatrul să aibă atâta flexibilitate și atâta forță încât să angajeze numai talentul lor și nu și alte planuri decât cele strict profesionale.

În T.N.B., însă, ai niște obligații *sine qua non* – de aceea se și numește „național“ – de a întreține o atenție deosebită față de dramaturgia română clasică și contemporană. Amândouă ipostazele, și cea clasică și cea contemporană, sunt destul de sărace în valori, cea clasică, în special, este de cele mai multe ori depășită valoric.

Una dintre problemele mari ale modului în care se face transferul de autoritate în instituțiile noastre publice este faptul că unul pleacă acum (își dă demisia sau e prins „cu mâța-n sac“ și trebuie să plece) și vine altul mâine, preluând din mers un program mai mult sau mai puțin bine făcut, dar care există și cu care predecesorul său îl încarcă. E vorba, pe de o parte, de stagiunea în curs și de titlurile care se joacă, și pe de altă parte de piesele aflate în lucru, la care s-au făcut deja cheltuieli, la care s-au plătit avansuri autorilor, regizorilor, scenografilor și trebuie terminate. Aici e vorba de ban public, nu poți să oprești ceva, ca nou director al teatrului, chiar dacă nu ești de acord cu valoarea unuia sau a altuia dintre titluri.

În străinătate e altfel: când cineva trebuie să plece, știe de asta cu un an înainte. Și cel care urmează să preia responsabilitatea vine în ultimul an de contract al celui care va pleca, care este și primul lui an de contact cu instituția. Iar el își pregătește un an de zile deschiderea primei lui stagiuni.

Acum, directorul care vine la Teatrul Național are de așteptat, după părerea mea, cu indulgență, un an și jumătate ca să poată să-și producă un program estetic propriu. Ideea de a aduce regizori importanți este o temă foarte spinoasă, pentru că aceștia sunt foarte aglomerați, au proiecte deja angajate, vor mai mulți bani și, pe bună dreptate, vor să lucreze cu anumiți scenografi, care și ei sunt ocupați și trebuie să se găsească liberi în același timp. Programările de lucru trebuie făcute din timp, și acest timp, în teatru, este de minimum un an. La operă, așa cum am experimentat și eu, ai nevoie de doi sau chiar trei ani pentru programare.

Un teatru-mamut, cum este Teatrul Național, presupune un volum de muncă și un timp de așteptare foarte mare. Iată un mare handicap. Dar spun încă o dată: unde există talent, există și șansă, și cred că în Teatrul Național există destul talent pentru ca cel ce vrea să îl folosească să găsească și sprijin colectiv și să poată atrage regizori importanți care să monteze cu această trupă.

Liana ORNEA

P.S. Tocmai când trimiteam revista la tipografie (23 mai 2005), am fost anunțați că Ion Caramitru este noul director al Teatrului Național din București.

În *Hamlet* de Shakespeare
cu Ion COCIERU, Ileana PREDESCU
și Mariana BURUIANĂ.

Mircea RUSU:

„Un actor poate să stea «la cutie» 15–20 de ani şi apoi să erupă ca un vulcan"

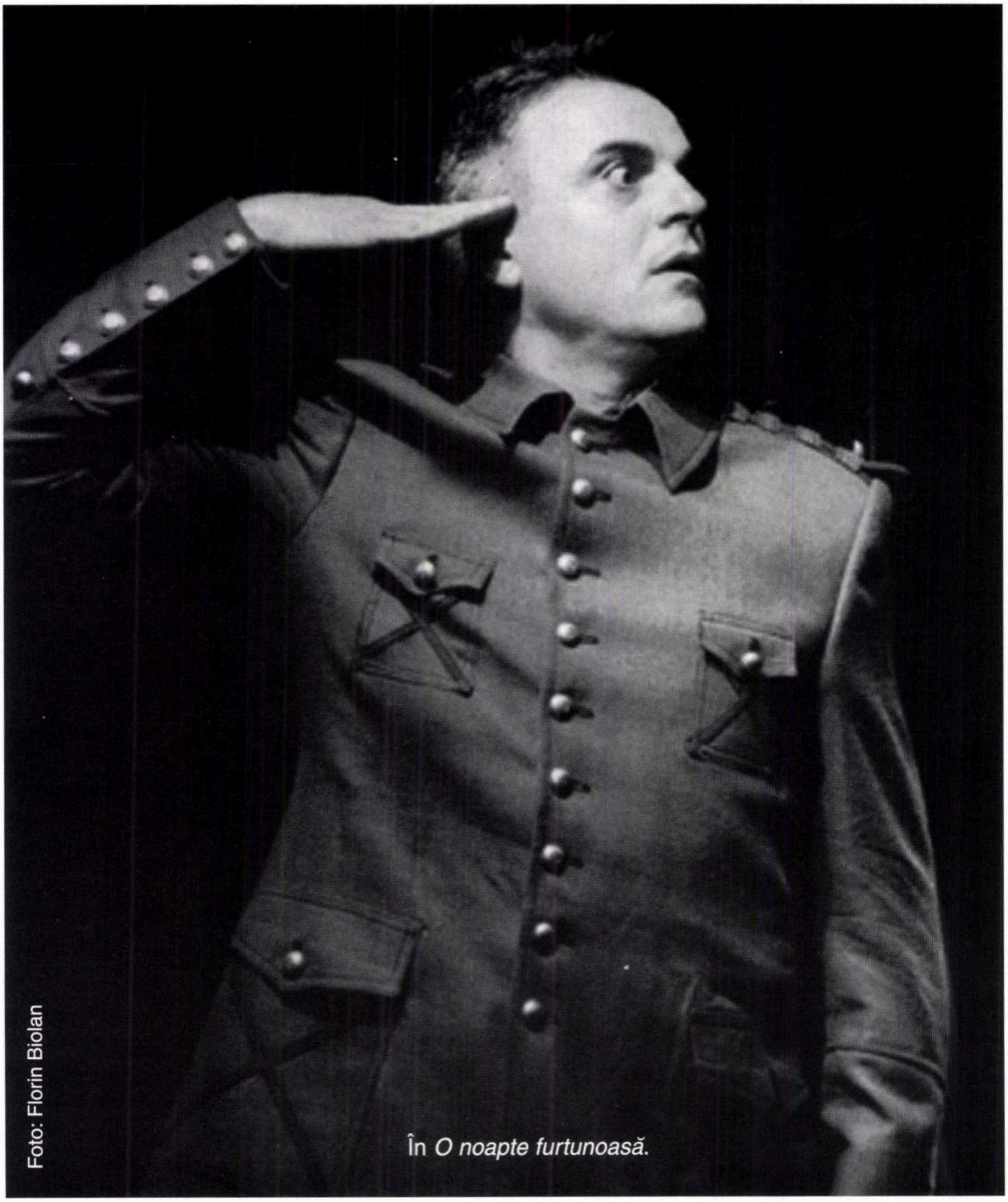


Foto: Florin Biolan

În *O noapte furtunoasă*.

Costin Manoliu: *Cum a fost copilăria pentru actorul Mircea Rușu?*

Mircea Rusu: Am avut bucuria să mi-o petrec în două locuri. În localitatea mea natală, Săcele de Brașov, și la Zimnicea, unde mergeam în vacanțele de vară, de acolo fiind bunica mea dinspre mamă. La Zimnicea, eram mai liber, mai zburdalnic. La Săcele, la părinții mei, eram mai încorsetat de grija lor, de dorința lor de a fi silitor și ordonat.

C.M.: *Ce fel de elev ați fost?*

M.R.: În primii ani de școală, un elev foarte bun, apoi din ce în ce mai dezordonat și mai prins de ale pubertății valuri.

C.M.: *Din acei ani ai copilăriei, există o imagine care vă urmărește?*

M.R.: Da. Imaginea bunicii mele, care era de origine aromână. Părinții ei au venit din Bitolia. Bunica era un om excepțional. Dacă eu sunt acum actor, ei îi datorez acest lucru în mare parte. Avea o disponibilitate fantastică. Suferea, se bucura, tot ce i se întâmpla ei era trăit la o intensitate cum rar mi-a fost dat să văd.

C.M.: *La ce vârstă ați știut că veți deveni actor?*

M.R.: Abia când m-am văzut admis pe lista de la Institutul de Teatru am înțeles că s-ar putea să devin actor și năzuința asta încă stăruie. Primul spectacol de teatru l-am văzut la Brașov: *Oameni și șoareci* după Steinbeck, cu trupa Teatrului Național din București. Venise într-un turneu. Am fost atât de uimit și de fericit în același timp, încât i-am spus mamei, cu care fusesem la spectacol, că aș vrea și eu să fiu actor. Aveam 10–11 ani. Și uite că Dumnezeu m-a auzit atunci și m-a ajutat să-mi împlinesc visul.

C.M.: *Ați avut un model, un actor preferat?*

M.R.: Îmi plăceau toți. Când vedeam un actor pe scenă, la cinema, la televizor sau îl auzeam la radio, intram într-o reverie. Mă transportau pur și simplu într-un vis. Îmi plăcea și cel care anunța distribuția, la radio. N-am să uit niciodată scala aparatului de radio, unde erau trecute tot felul de orașe: Varșovia, Atena, New-York, Londra etc. De acolo venea singura lumină din cameră, mai ales în zilele de iarnă, când se întuneca devreme. Piesele de teatru se transmiteau la șapte–opt seara. Prin acel geamlâc pe care erau scrise nume de orașe, intram cu imaginația în altă lume, în lumea pe care mi-o propuneau actorii pe care-i auzeam. Am fost fermecat de această minunată profesie.

C.M.: *Cum v-ați pregătit pentru examenul de admitere la facultate?*

M.R.: Timp de o lună am spus poeziile pe care urma să le prezint la examen unui actor care acum este directorul artistic al Teatrului Național „Vasile Alecsandri" din Iași: Adi Carauleanu. Mi-a dat câteva povețe care mi-au fost de mare ajutor. Asta se întâmpla la Bârlad. N-am dat la actorie imediat după terminarea liceului. Am încercat de câteva ori la A.S.E., la „engleză" la Cluj, am făcut armată lungă. Părinții mei nu m-au încurajat să dau examen la teatru, dar până la urmă mi-am luat inima-n dinți și am încercat. Recunosc că nu m-am dus la examen prea bine pregătit. La ultima probă, n-o să uit niciodată, de la dreapta la stânga în comisie erau Amza Pellea, Olga Tudorache, Ion Cojar, Octavian Cotescu, Dem Rădulescu și Petrică Vasilescu. Mi-a fost atât de frică, încât mi-a trecut frica. Am fost copleșit de ceea ce mi se întâmpla și am făcut niște lucururi pentru care nu mă pregătisem. Aveam un monolog pe care îl pregătisem într-o mișcare nebună. Ar fi trebuit să mă dau cu capul de pereți, să sar și să-mi smulg părul din cap. Un fel de isterie tembelă. Din cauza acestor artiști desăvârșiți am uitat tot. Așa că am stat pe un scaun, nu m-am mișcat deloc, am spus monologul și i-am impresionat. Probabil că în mintea mea erau toate acele giumbușlucuri,

În *Cadavrul viu*, cu Maria POPISTAȘU.

care nu au fost făcute, ci sugerate și asta a fost șansa mea. În anul I l-am avut profesor pe Amza Pellea. În anul II, s-a prăpădit – Dumnezeu să-l odihnească – și apoi l-am avut profesor pe Ion Cojar. Am fost coleg de promoție cu Ruxandra Bucescu, Cerasela Stan, Carmen Ionescu, Dan Aștilean, Doru Bandol, George Alexandru și Radu Bogdan Ghelu. Pe vremea aceea eram mai puțini și profesorii aveau mai mult timp să se ocupe de noi. Diploma mi-am luat-o cu rolul *Mackie Șiș* din *Opera de trei parale* de Brecht. Un rol care nu mi-a ieșit așa cum mi-am dorit. Am fost repartizat la Piatra-Neamț și timp de un an de zile m-am tot gândit cum aș fi făcut fiecare scenă mai bine. Asta se întâmpla în 1986.

C.M.: *Vă mai amintiți în ce spectacol ați debutat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț?*

M.R.: În *Sânziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri, în regia lui Andrei Mihalache și imediat în *Patima roșie* de Mihail Sorbul, în regia lui Nicolae Scarlat, unde jucam împreună cu Corneliu-Dan Borcia, Romeo Tudor și Maia Morgenstern. Cu Maia am jucat încă din Institut, apoi la Piatra, la Teatrul Național, la „Bulandra", la televiziune și cine știe ce va mai urma.

C.M.: *Ce e important pentru un actor la început de carieră artistică?*

M.R.: Să nu dorească mai mult decât poate, dar nu cumva să-l părăsească ambiția și tenacitatea, indiferent de rezultatele muncii lui. Neîmplinirea care m-a bântuit mai bine de un an după ce am jucat în *Opera de trei parale* a lăsat niște urme bune în mintea mea. N-am mai făcut aceleași greșeli. De exemplu, în rolul ofițerului german din *Ghetto*. Am lăsat deoparte crispările și frica de a depăși o anumită limită a normalității. Tinerilor actori le-aș da un sfat. Chiar dacă nu reușesc să facă un rol bun sau foarte bun la început, cel mai important lucru e să tragă

În *O noapte furtunoasă* cu Orodel OLARU.

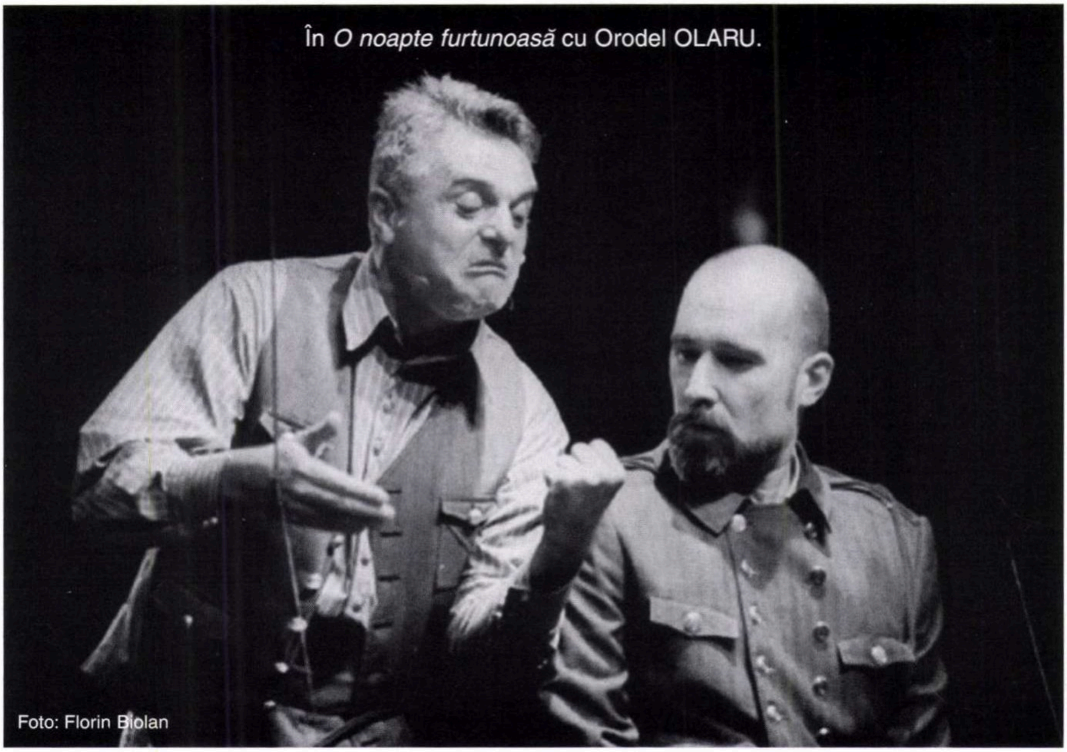


Foto: Florin Biolan

învățămintele necesare, pentru că urmează alte roluri și experiența unui rol neîmplinit poate fi benefică pentru următorul rol. Un actor poate să stea „la cutie" 15–20 de ani și apoi să erupă ca un vulcan, dacă are încredere în el, dacă în tot acest timp s-a pregătit fizic și sufletește pentru marea performanță.

C.M.: *În ultimii șapte-opt ani ați fost în juriul* Galei Tânărului Actor *de la Mangalia la mai multe ediții ale acestei competiții. Astăzi îi este mai greu unui actor tânăr să devină cunoscut marelui public, să fie recunoscut de către specialiști ca fiind un actor valoros?*

M.R.: Înainte de 1990, concurența era la admitere. Erau câte 100 de candidați pe un loc. După ce terminai facultatea erai repartizat la un teatru din afara Bucureștiului, unde stăteai minimum trei ani. Era greu să ajungi la București, pentru că era problema buletinului de identitate și a locurilor din teatru. Dacă reușeai să treci de aceste oprelişti, drumul se mai netezea. Acum lucrurile stau altfel. Actorii tineri sunt mult mai mulți, sunt sute de absolvenți și e o mare concurență între ei. În 1986 am fost 15–16 absolvenți, inclusiv cei de la Târgu-Mureș. Acum, în fiecare an, termină, la facultățile de stat și cele particulare, de zece ori mai mulți studenți. Concurența urmează să fie de-a lungul vieții. Mi se pare mai corect așa.

C.M.: *Ce înseamnă pentru Mircea Rusu a avea talent pentru teatru, pentru actorie?*

M.R.: Nu e ca la muzică, unde ai ureche muzicală sau nu ai. Talentul pentru actorie e ceva abstract. Cum explicăm faptul că actori mari au stat în umbră ani de zile și apoi au explodat. Valentin Uritescu, de exemplu. A stat ani de zile la Piatra Neamț, a jucat, fără să fie cunoscut, apoi a venit la București, a jucat rol după rol

În *Le premier homme* cu Maia MORGESTERN.

și azi e un mare actor. Ce a făcut? A cumpărat talent din Piața Amzei? După cum un actor e excepțional într-un rol și foarte prost în altul. Ce s-a întâmplat? Și-a pierdut talentul? Ce e de fapt talentul? O înzestrare pe care o ai și apoi n-o mai ai? Un dar care ți se dă și ți se ia? Cred că principala calitate pe care trebuie să o aibă un actor sau un tânăr care vrea să devină actor e disponibilitatea. Să fie în stare, în orice secundă, să treacă în pielea altcuiva, să întruchipeze un personaj cu tot ce are el: umor, inteligență, tragism, toate laturile sufletești ale unui om. Disponibilitatea, secunda! Și apoi reintrarea în normalitate.

C.M.: *Vi s-a întâmplat ca un rol întruchipat pe scenă să vă modifice comportamentul în afara scenei, în viața de toate zilele?*

M.R.: Da, mi s-a întâmplat, dar nu-mi dădeam seama. Numai cei din jurul nostru pot să-și dea seama dacă suntem sau nu tributari unor gesturi sau apucături ale unui personaj. Dacă îți dai seama și continui să te comporți precum personajul pe care-l joci sau l-ai jucat pe scenă, înseamnă că vrei să pari altcineva decât ești sau să arăți cât de tarat e un actor de ceea ce i se întâmplă pe scenă. Eu nu sunt deloc de acord cu lucrul acesta.

C.M.: *Cât de mult conteză înfățișarea fizică pentru un actor?*

M.R.: Publicul este nemilos atunci când personajul pe care-l întruchipezi nu se potrivește cu fizicul tău. Pe scenă sau în film, e greu de crezut că un bărbat frumos face declarații de dragoste sincere unei femei urâte. Dacă nu e și ea frumoasă, insatisfacția pe care o resimte publicul cu greu poate fi contracarată cu „talent“. Oare cum a jucat Brigitte Bardot? Bine sau prost? Arăta atât de bine încât toată lumea era mulțumită. Nu țin minte cum juca Brigitte Bardot. Fetelor frumoase le trecem cu vederea multe defecte.

C.M.: *Multă vreme în teatrul românesc au fost cultivate figurile „interesante“ și mai puțin înfățișările cu adevărat frumoase.*

M.R.: Așa este. A fost o perioadă în care la „teatru“ au fost admiși mai ales cei cu temperament, cei „flexibili“, cu care se lucrează ușor, în dauna unora mai frumoși, dar poate mai rigizi. Dar această rigiditate poate să dispară în cei patru ani de studii. E un paradox. Cei care nu sunt foarte chipeși au un complex din cauza asta, dar reușesc să se mobilizeze, sunt mai implicați, au mai multă vervă. Cei mai arătoși se expun mai greu, sunt mai suficienți. Un complex de superioritate poate fi mai dăunător decît cel de inferioritaate. E nevoie și de unii și de alții. În teatru sunt și roluri ca Sganarelle sau Sancho Panza. De la profesorii de la Institut am aflat că băieții frumoși nu prea mai vin la teatru și nici fetele frumoase, care se prezintă la examenele de admitere, nu sunt în număr foarte mare. De aceea îi vedem mai mult pe stradă sau la televizor, la emisiunile de divertisment. Publicul are nevoie de vedete. Și vedetele trebuie să arate bine, dacă nu foarte bine.

C.M.: *În ce spectacole poate fi văzut Mircea Rusu în actualul sezon teatral?*

M.R.: În *O noapte furtunoasă* de Caragiale, în regia lui Felix Alexa, la Teatrul Național din București, unde sunt *Jupân Dumitrache* și în *Darul Gorgonei* de Peter Shäffer, la Teatrul „Tony Bulandra“ din Târgoviște, în regia lui Victor Ioan Frunză.

C.M.: *Cum s-a născut această colaborare cu Teatrul „Tony Bulandra“ din Târgoviște?*

M.R.: „Defuncta“ conducere a Teatrului Național din București a considerat că această piesă, *Darul Gorgonei* de P. Shäffer, nu intră în viziunea sa repertorială și acum îmi dau și eu seama că nu putea să facă parte din strategia sa, pentru că strategia sa era complet alta. Rezultatele se văd cu ochiul liber. Eu și Victor ne-am dorit un spectacol cu acest text și Teatrul „Tony Bulandra“ din Târgoviște a fost de acord să-l producă. *Darul Gorgonei* e o piesă relativ recentă a lui Peter Shäffer, e scrisă în 1993. Abordează viața și activitatea profesională ale unui mare dramaturg, împlinirile și neîmplinirile lui și ale soției sale.

C.M.: *Ați mai lucrat cu Victor Ioan Frunză la acel spectacol de succes cu* **Ghetto** *de Joshua Sobol, la Teatrul Național. Cum a fost întâlnirea de această dată?*

M.R.: S-au împlinit 12 ani de la premiera cu *Ghetto*. Între timp, au mai fost două încercări de colaborare, cu *Don Juan* de Molière la Teatrul Național din București și cu *Amadeus* de Peter Shäffer la Teatrul Național din Timișoara, încercări care au rămas la acest stadiu din pricini administrative. Au trecut de atunci 7–8 ani. Pentru mine, colaborarea cu Victor, ca de fiecare dată, a fost una inexplicabil de plăcută. Există empatie, ne potrivim extraordinar la lucru. El o are alături pe soția lui, marea scenografă Adriana Grand, și împreună cu tânărul compozitor Tibor Czari formează o echipă foarte sudată. De aceea nu există probleme când încep repetițiile. Totul este pus la punct și parcă și actorii au senzația că știu textul de mai demult, că e foarte clar ceea ce li se cere. În timpul repetițiilor aveam impresia că știu rolul, că m-am gândit la el de pe vremea studenției. E un lucru pe care voi încerca să mi-l explic mai târziu. Mă bucur că am lucrat cu Victor și sper s-o fac cât mai des și mai curând cu putință. Colega mea de suferință în acest spectacol este o actriță minunată, Rodica Negrea, de la Teatrul Mic. Parcă lucrasem de-o viață împreună. E un artist desăvârșit. Și cu Rodica, sper din tot sufletul, să mă întâlnesc din nou pe scenă. Ceilalți sunt actori foarte tineri, dinamici, dornici să învețe și să se afirme. Ne-am simțit foarte bine. Din păcate, Teatrul „Tony Bulandra“ din Târgoviște nu e vizitat de târgovișteni pe cât ar merita. I-aș invita să fie mai atenți cu teatrul din orașul lor, pentru că au ce vedea.

Costin MANOLIU

Marius STĂNESCU:

„Dacă teatrul nu e mărturisire și transfigurare, atunci nu e nimic"

Tamara Susoi: *Când ai descoperit teatrul și când ai hotărât să devii actor?*

Marius Stănescu: Nu-mi amintesc data exactă. Mă știu la teatru dintotdeauna. Am fost fascinat de mic și vedeam teatru tot timpul. A fost foarte firesc pentru mine. Nu știam dacă pot. Nu aveam certitudini, nu am nici acum, dar atunci... În școala generală, când eram prin clasa a șasea, se făcea o brigadă artistică cu elevi și se auzise, nu știu de unde, nu știu cum, că mie mi-ar plăcea să fiu actor. Și am fost distribuit, dar numai ca să trec pe acolo. Când să dăm premiera însă, la faza pe județ, colegul meu mai mare din rolul principal s-a îmbolnăvit. Profesoara de matematică a propus să intru eu în locul lui. În acel moment, am simțit cea mai mare frică din viața mea. Mai târziu, mi-am dat seama, că acelea erau emoțiile firești ale celui care se urcă pe scenă. Nici acum nu mi-au trecut. Am călătorit mult cu brigada prin țară și îmi plăcea. Astfel, în subconștient, mi-a apărut dorința de a-mi trăi viața în felul acesta și lucrurile s-au desfășurat firesc.

T.S.: *Deși nu ai intrat la facultate chiar de prima dată.*

M.S.: Am dat prima oară la 18 ani. Era un singur loc și vreo 200 și ceva de candidați. Dar m-am dus cu mari semne de întrebare în ceea ce mă privește. Nu știam dacă pot, chiar dacă vroiam. Mi-am spus mie însumi că dacă nu trec de probele eliminatorii, n-o să mai dau examen niciodată. Și nu numai că am trecut de ele, dar, în final, am căzut primul sub linie. Dacă erau două locuri intram. Și am continuat să dau admitere. Am făcut armata un an și nouă luni, perioadă în care am jucat la Estrada Armatei din CCA. După aceea, mi-a fost frică să dau din nou la București, nu prea eram dezmeticit după armată, și am dat la Târgu Mureș, unde erau două locuri. Și am picat și acolo primul sub linie. Deja căpătasem o frică de linia roșie, care îmi stătea pe cap tot timpul. Am început să mă pregătesc cu marele Petrică Gheorghiu, Dumnezeu să-l odihnească, și am dat la București în anul următor, pe trei locuri. Probabil a trebuit să iau locurile la rând, că altfel nu se poate. Am picat și de data asta, dar nu primul sub linie. Mi-am zis că, în sfârșit, am scăpat de stresul liniei pe cap. M-am pregătit și cu domnul Nicolae Iliescu, am trecut și pe la doamna Michaela Juvara, am picat și a patra oară, iar a cincea oară, aveam suficientă experiență de pregătire și am intrat, în vara lui 1989, ultimul, adică al patrulea.

T.S.: *După ce a fost atât de dificil să intri, lucrurile par să se fi desfășurat mult mai ușor, pentru că în anul doi erai deja angajat la Teatrul Odeon.*

M.S.: S-a întîmplat ca într-un vis. După ce am terminat anul I, în prima mea vacanță de vară, în 1990, m-am trezit chemat de Alexandru Dabija la „Nottara". Eram foarte zglobiu pe atunci. Stăteam la o gazdă, doamna Lola, deja celebră, unde mai fuseseră studenți la actorie, printre care și Stelică Nistor. Se făceau foarte multe chefuri acolo, cu mulți actori de la Nottara, studenți din anii mai mari. Așa l-am cunoscut și pe Alexandru Dabija. Și m-am trezit cu un telefon, întrebându-mă dacă nu vreau să joc în *Omul, bestia și virtutea* de Pirandello, în rolul Nono, un copil de 12 ani, la o trupă particulară din Galați, care se numea Teatrul Nostru a domnului Lucian Temelie. Se repeta la „Nottara", deși era o piesă

destinată doar pentru turnee în țară. Nu am jucat niciodată în București. Am jucat în alte 40 de orașe din România. Acesta a fost debutul meu pe o scenă profesionistă, alături de profesioniști. Am avut norocul să joc împreună cu George Constantin, Dumnezeu să-l odihnească, care era tatăl meu în piesă, Constantin Diplan, Emil Hossu, Emilia Dobrin, Ruxandra Sireteanu și Catrinel Dumitrescu. În timpul acestor turnee, am primit un telefon de la domnul Nicolae Mărgineanu. Cu doi ani înainte, mă văzuse la grupa de pregătire a domnului Petrică Gheorghiu, când era în căutarea unei fete pentru filmul *Flăcări pe comori*. Nici nu eram student atunci, dar la sfârșit mi-a spus: „Nu am pentru dumneata rol acum, dar te țin minte". Și iată că, după doi ani de la acea întâlnire, m-a chemat să dau o probă pentru filmul *Undeva în Est*. Am luat rolul. După aceea, Felix Alexa, care era student în ultimul an, a propus, pentru spectacolul de absolvire de la Casandra, o piesă de Bernard Marie Koltès, în premieră pe țară, care se numea *Pe cheiul de Vest*. M-a distribuit într-un personaj foarte frumos, un fel de înger al morții. Prin aprilie, când spectacolul era gata, venise director domnul Vlad Mugur la Teatrul Giulești, căruia i-a schimbat numele în Odeon. Nu-l văzusem niciodată, dar știam cine este. Domnul Florin Zamfirescu ne-a anunțat că vine să cheme studenții de anul IV, care terminau, să dea concurs la Odeon, și după spectacol, urma să ne întâlnim cu el. Deși eu eram în anul II, iar Cristian Iacob în anul III, fiind chemați toți, ne-am dus și noi. A făcut cunoștință cu fiecare și, din când în când, le spunea colegilor din anul IV, „Pe dumneata te rog să vii miercuri la concurs la Odeon". Eu și Cristi stăteam relaxați. A chemat vreo trei și când a ajuns în fața mea a zis: „Pe dumneata te angajez". A vorbit cu profesorul meu, domnul Alexandru Repan, care auzind că mă angajează pentru rolul Florindo din *Mincinosul* a fost imediat de acord. La școală nu se mai întâlnise o asemenea situație până atunci. Mi s-a propus să dau doi ani într-unul. Când am început anul III, *Mincinosul* era deja gata, un succes foarte mare. Am continuat să merg la școală și să dau toate examenele. Un singur examen am ratat, pentru că începusem deja al treilea film, dar m-am dus, pentru că mie îmi plăcea la școală. Am făcut luminile colegilor mei, pentru că vroiam să fiu cu ei.

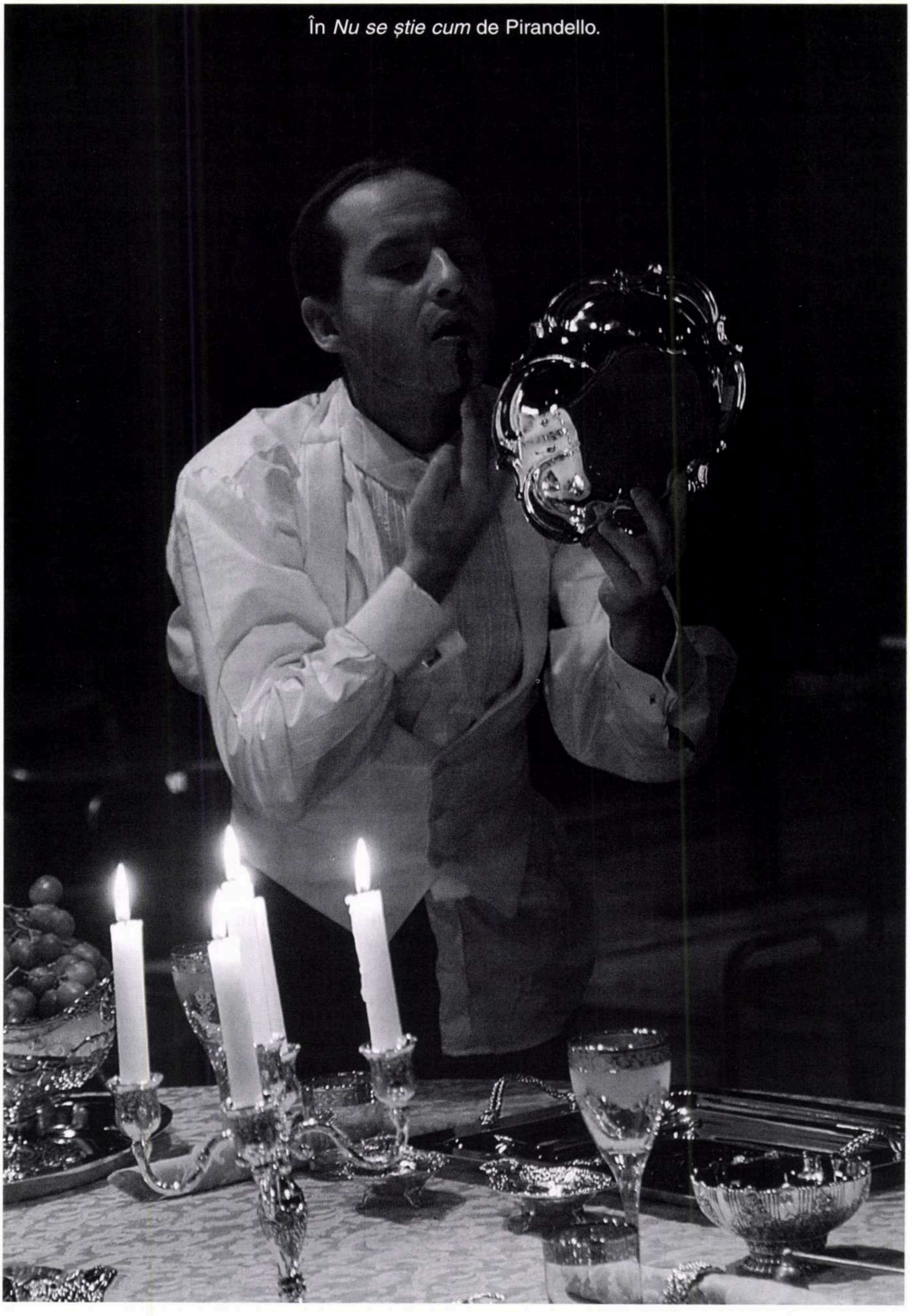
T.S.: *Mai aveai nevoie de școală?*

M.S.: Tot timpul ai nevoie de școală. E ca la fotbal. Nu poți să intri pe teren, dacă nu ai antrenament. Școala este locul de antrenament.

T.S.: *Ce îi datorezi profesorului tău, Alexandru Repan?*

M.S.: Totul. Ca răspuns la o întrebare de-a noastră, a rămas celebră o zicală de-a lui: „Meseria asta a noastră se învață într-o joi. Important este să fii în joia aceea acolo". N-am înțeles-o instantaneu. Cu trecerea anilor, mi-am dat seama că avea dreptate. Sunt de acord cu el. Vine sau nu vine. Joia poate să vină după cincizeci de ani sau poate să nu vină niciodată. Asta nu înseamnă că nu termini școala sau că nu înveți și în continuare. Ține de inefabil. N-am chiulit niciodată în viața mea. Mie îmi plăcea să mă întâlnesc cu colegii, să ne jucăm. Pentru mine totul era un joc. Și acum e la fel. Dacă uităm că ne-am născut copii și suntem copii până vom muri, și ne aducem aminte doar la 92 de ani, când inevitabil redevenim copii, pierdem posibilitatea de a ne bucura de viață și de frumusețile ei. Probabil că mie mi-a venit joia aceea mai devreme. Atitudinea oamenilor când am intrat în teatru a fost de parcă aparțineam acelui loc. Momentul premierei cu *Mincinosul* – când Vlad Mugur ne-a spus că o să fie o sală foarte importantă, cu domnul Ștefan Iordache, Gina Patrichi, Irina Petrescu – a fost foarte special. Când auzeam numele acelea, mi se făcea părul „măciucă". Până atunci, îi văzusem eu pe dumnealor, iar acum erau ei în sală și eu pe scenă. Mi se părea un vis fantastic. Pe

În *Nu se știe cum* de Pirandello.



lângă toate acestea, era și mama mea în sală. Mama mea care n-a ratat nici o premieră, nici la teatru, nici la film, nici la televiziune și sunt vreo cincizeci până acum. Erau în sală actori pentru care eu aveam o mare slăbiciune, pe care îi iubeam foarte tare. Mi-era frică de reacția lor, în sensul că, poate nici nu văd că sunt și eu acolo. Mi-aduc aminte că, după spectacol, eram la cabină, sus. Holul era plin de oameni, i-am identificat pe toți în grup, cine cu cine vorbea, mama era într-un colț, și când am vrut să cobor scările, domnul Iordache a întors capul, m-a văzut, a venit la capul scărilor și se uita la mine, așteptând să cobor. Iar eu nu știam dacă e mai bine să cobor sau să mă întorc în cabină. Totuși am coborât. Domnul Iordache, uitându-se în ochii mei, m-a luat de obraji, m-a pupat de trei ori pe un obraz, de trei ori pe celălalt, s-a mai uitat trei secunde în ochii mei și s-a depărtat. N-a zis nimic. Gina Patrichi, Dumnezeu s-o odihnească, m-a luat în brațe și m-a strâns cu putere și a zis „Vai, vai, vai, vai! Ce minunat!“ Iar doamna Irina Petrescu m-a pupat și mi-a zis: „Aurolacul lu' mama“. Acesta a fost debutul meu la Odeon.

T.S.: *Ce îl individualizează pe Vlad Mugur ca regizor?*

M.S.: În primul rând, era un mare artist, în adevăratul sens al cuvântului. În al doilea rând, era un mare copil. Era un regizor „meseriaș“. Iubea actorul extraordinar, niciodată nu uita de actor, îl punea la locul lui – primordial, într-un spectacol. Nu după lumini, după „mișcările de trupe“ sau de decor. Cred că așa și trebuie să fie. Te aducea la o stare de „naștere“ firească, fără dureri. Ceea ce se întâmplă rar, am observat după aceea. Era o școală. Nici nu-ți dădeai seama cum te învăluie. Totul era firesc, poetic, frumos. În zona boemiei frumoase și profunde, dacă pot să spun asta. Iubea teatrul și îl respecta. Se respecta pe sine și oamenii cu care lucra. Știa să se bucure și era firesc să devină legendă.

T.S.: *Ștefan Iordache te-a numit „copilul lui de suflet“. Deocamdată, l-ai avut partener doar în film.*

M.S.: În *Hotel de lux*, în *Cel mai iubit dintre pământeni* și mai ales în *Eu sunt Adam*, unde am fost parteneri direcți. A fost fascinant. Când filmam *Cel mai iubit dintre pământeni*, și veneam de la ocnele de sare de la Prahova, mergând cu mașina să-l lăsăm la Gruiu, mi-a zis să cobor. Până să deschidă poarta, domnul Iordache m-a întrebat câți ani am, iar eu aveam deja 23–24. „Ești prea bătrân“ a zis. „Aș fi vrut să te înfiez“. „Dacă aveam altfel de părinți, nu ați fi «ratat» înfierea asta“. Oricum, e o onoare pentru mine că a avut acest gând și am rămas copilul lui de suflet, iar el părintele meu de suflet. Acum urmează să fie nașul copilului meu și nașul nostru de nuntă. Are un loc special în mintea, în sufletul, în inima mea.

T.S.: *Se spune că actoria este o meserie care se fură. Ești de acord cu această afirmație?*

M.S.: Nu se știe cum, dar se întâmplă. Întâlnirea cu mari actori – și eu am avut acest noroc – este o mare șansă. Se lipește ceva de tine din meșteșugul lor, în sufletul tău. Nu poți să explici ce. Pentru că nu semeni cu ei, nu poți să recunoști ceva copiat de la ei – de la Iordache, sau de la Dinică sau Marin Moraru, George Constantin sau Mălăele. Nu recunoști neapărat aceste amprente. Sigur că ele există undeva și te ajută să mergi înainte.

T.S.: *Tot în acei ani ai fost distribuit în* ...au pus cătușe florilor. *Ce a însemnat întâlnirea cu Alexander Hausvater?*

M.S.: A însemnat foarte mult pentru noi toți. Experiența mea fiind mică la vremea aceea, am luat-o ca pe un lucru normal. Era incitant, era extraordinar și credeam că toată lumea face așa. Colegii mei, care aveau deja în spate mai mulți ani de teatru și spectacole făcute cu oameni serioși și mai puțin serioși, au rămas cu gura căscată. Trecând anii, mi-am dat seama că ei, colegii mei, aveau dreptate. Dacă ce se întâmpla atunci devenea normalitate în teatru, ar fi fost salutar. Dar, din nefericire, nu se întâmplă așa. A fost o experiență uluitoare, o nebunie frumoasă, care ne-a întărit încrederea în oameni, a unuia în celălalt. Am conștientizat faptul că ceea ce facem este special și trebuie protejat. Că trebuie arătat cu umilință, dublată de un orgoliu al lucrului bine făcut, dar nu mai mult. Este unul dintre spectacolele pe care îmi pare rău că nu le-am văzut din sală. Reacțiile celor care l-au văzut din afară erau extraordinare. Când faci un spectacol, trebuie să te duci până la capăt, cu toate forțele tale, să testezi cât poți întinde coarda sufletului tău. N-ai mamă, n-ai tată, n-ai pe nimeni în momentul acela. N-ai voie să minți deloc. Dacă teatrul nu e mărturisire și transfigurare, atunci nu e nimic.

T.S.: *Tot Hausvater ți-a prilejuit întâlnirea cu Cristian Popescu prin spectacolul* La țigănci. *Cum au fost repetițiile?*

M.S.: Deja ne știam foarte bine, eram aproape aceiași oameni – de data asta, am repetat mai relaxați interior, deși la fel de intens. Cu ușoare zâmbete, față de *Cătușe* când nu aveam timp să zâmbim. Era a doua experiență cu Hausvater, la fel de fericită și importantă. La care s-a adăugat întâlnirea cu Cristian Popescu. Era un fel de a trăi teatrul aproape de ideal. Cristi venea la repetiții. Se uita, se bucura și scria pe loc. Scria special în funcție de ceea ce propunea Hausvater. Venea cu variante de text pentru fiecare în parte. Erai cu dramaturgul lângă tine. Și a rezultat un spectacol care se mai joacă și astăzi, după 12 ani, cu sălile pline.

T.S.: *Deși a fost aproape neînțeles de critică la vremea aceea.*

M.S.: Mai puțin important. Vlad Mugur spunea că dacă vine cineva să vadă spectacolul, indiferent dacă e critic sau spectator obișnuit și spune că este extraordinar, genial, să te sperii. Dacă spune că este foarte prost, să te sperii. Dar dacă unii îți spun că e genial, iar alții că e foarte prost, sigur e vorba de teatru. Și bucură-te. A avut dreptate, așa e.

T.S.: *Un spectacol al aceleiași perioade, care a murit prematur, a fost* ***Richard III***. *Îți lipsește acel spectacol?*

M.S.: Acum nu. Atunci mi-a lipsit enorm. Tuturor ne-a lipsit enorm. A murit din cauza orgoliului uman, a mizeriei umane, care este în noi. Sigur că s-a făcut o greșeală atunci, una politică, și care nu are ce căuta în teatru, dar iată că s-a întâmplat. O mare nedreptate. S-a renunțat la tot. După ce jucasem în Marea Britanie, pentru englezi, nu pentru comunitatea românească de acolo. Că mai veneau și români, foarte bine, dar am jucat pentru acea țară, în românește. Acolo m-a descoperit și impresarul englez, datorită căruia am făcut un film la BBC și două episoade dintr-un serial de la Thames Television care e urmărit de 15 ani acolo. Marcel Iureș a fost luat de același impresar de atunci și iată ce experiență cinematografică internațională frumoasă are.

T.S.: M...Butterfly. *Un rol foarte ofertant și o creație remarcabilă. Ce a fost mai incitant, faptul că jucai în travesti sau că personajul era inspirat dintr-un caz real?*

M.S.: Puțin din fiecare. Povestea era atracția principală. Rolurile erau extrem de bine scrise și de ofertante toate. Este un spectacol pe care eu l-am iubit foarte tare. Povestea reală a domnului Boursicot (Gallimard în piesă) – care a și venit și a văzut spectacolul – a fost mult mai nefericită decât cea poetică, frumos scrisă de David Henry Wang. Țin la toate rolurile mele. Song Liling este una dintre viețile mele. Ce frumos e să trăiești atâtea vieți! Altfel m-aș fi plictisit foarte tare. Sau deveneam infractor?!

T.S.: *Actoria îți permite să te ascunzi în spatele măștii unui personaj sau să te dezvălui pe tine printr-o altă fațetă?*

M.S: Tot răul și tot binele există în fiecare dintre noi. Teatrul te pune în situația de a da la o parte praful de pe un rău sau un frumos din interiorul tău, pe care nu-l cunoști, să-l descoperi și să-l arăți. Fără alte repercursiuni. Asta e o mare șansă. Atunci vezi că totul e în tine. E un fel de joc de „ce-ar fi dacă ar fi". Mi se pare fascinant. Îmi place să merg eu spre personaj, nu să aduc personajul la mine. Teatrul e compoziție întotdeauna, pentru că nu ești niciodată tu, vrei să trăiești viața altuia. Nu îmi place să se considere că am un *emploi* în care sunt confortabil. Tot timpul vreau altceva, trebuie să fiu altfel tot timpul. Să văd dacă pot. Nu știu dacă pot, dar trebuie să încerc.

T.S.: *S-a întâmplat ca vreun personaj să îți pună cu adevărat întrebări noi, să-ți trezească idei la care nu te-ai mai gândit niciodată până atunci?*

M.S.: Toate. Te pun să te gândești profund la un aspect, pe lângă care în viața de zi cu zi, ai trece fără să-i dai atenție. Îți pui întrebări, încerci să înțelegi de ce e așa, ceea ce te îmbogățește spiritual și sufletește.

T.S.: *Ai lucrat cu Alexandru Dabija, Mihai Măniuțiu, Dragoș Galgoțiu. Cât de important este pentru tine regizorul?*

M.S.: Extrem de important. Nu știu dacă aș putea să lucrez fără regizor. Pentru că spectacolul se naște în primul rând în mintea lui. Apoi ni-l propune nouă, care s-ar putea să avem o altă părere. Iar el trebuie să ne convingă de spectacolul din mintea lui. Important este ca regizorul să te pună pe o șină care nu e îngustă. Și în această lărgime poți să alergi cât vrei. Aici ai libertatea ta de creație.

T.S.: *Toți regizorii îți lasă această libertate?*

M.S.: Dacă nu mi-o lasă, mi-o iau singur sau plec. Din simplul motiv că nu suntem „mașini de cusut". Suntem vii, sensibili, dotați cu minte și nu suntem în lagăr. Important este să se discute, pe structura propusă de regizor, bineînțeles. Spectacolul este produsul lui „noi" și nu al lui „eu", o echipă în care fiecare are rolul lui foarte important.

T.S.: *Care este etapa pe care o preferi din momentul în care ai primit un rol și până la epuizarea spectacolului?*

M.S.: Probabil repetițiile. E o mare curiozitate, pentru că nu știi ce va ieși. Căutarea este fascinantă. Știi doar că „ai rămas gravid", dar nu știi cum va fi „copilul". Nu știi cum va fi receptat copilul. Sunt momente în care te aștepți ca publicul să reacționeze într-un anumit fel și ești sigur că va fi așa, și se întâmplă ca momentul acela nici să nu se observe. Intervine un alt tip de curiozitate și incitare, din momentul în care s-a născut copilul. Te bucuri și vrei să-l arăți. Unii pot să îl considere urât.

T.S.: *Care ar fi calitățile necesare pentru a fi actor?*

M.S.: Iubirea de frumos, iubirea de oameni, bucuria de a te întâlni cu alții, bucuria de a te cunoaște mai bine pe tine însuți, bucuria de a trăi o altă viață decât a ta. Mai trebuie un har dat de Dumnezeu, mai trebuie ceva și de la „drac", și ceva de la mama, mai trebuie ceva și de la cel care te privește. Amestecându-le s-ar putea să obții talent. Nu știu.

T.S.: *Ziua în care ai spectacol presupune un ritual special?*

M.S.: De obicei, da. De când mă trezesc sunt în ideea spectacolului. Nu prea îmi place să fac altceva, să mă duc la piață sau la gară. Încerc de dimineață să mă apropii de „omul" care va apărea seara. Au fost și situații în care aveam filmare ziua. Atunci se rezolvă cu „pistolul la cap". La filmare ești cineva, seara ești altcineva și între cei doi mai ești și tu. Te duci la filmare cu totul și când vii la teatru trebuie să-l

„împuști" pe cel care ai fost în dimineața aceea. Îți tragi metaforic un glonț în cap, el moare, te scuturi, apari tu, după care începi să-l „înghiți" pe celălalt. E mai dificil, dar se poate. Nu cred în actorii care vin cu cinci minute înainte la teatru. Se vede.

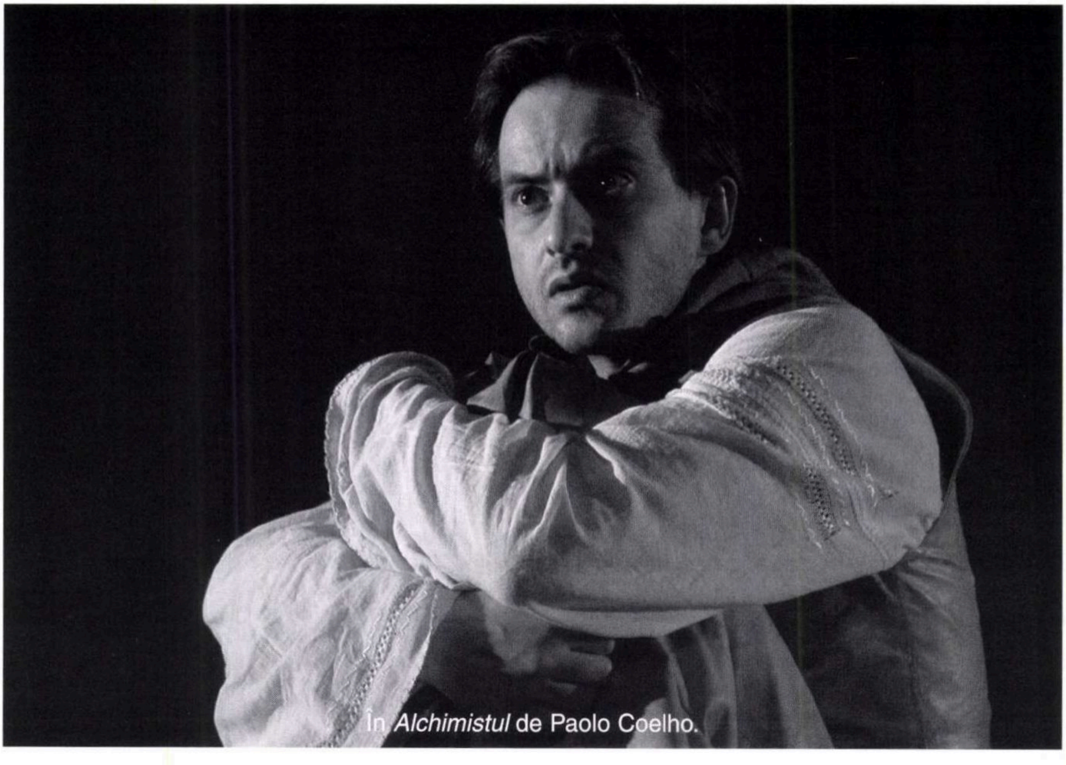
T.S.: *Te interesează teatrul și ca spectator obișnuit?*

M.S.: Merg să văd teatru ca să mă bucur. De exemplu, la *De ce fierbe copilul în mămăligă* am fost să îi văd pe colegii mei. Nu știam povestea, pentru că nu am vrut să o știu. Vroiam să văd spectacolul și, la un moment dat, mi-am dat seama că râd, că plâng în sală. M-au furat. Dar se întâmplă rar. La *Cătușe* s-a întâmplat să îmi doresc să fiu și în sală, am simțit nevoia să mă pot dedubla, pentru că asta te ajută să îți dai seama, să apreciezi mai bine valoarea și frumusețea lucrului pe care l-ai făcut.

T.S.: *Cel mai recent rol este cel din **Nu se știe cum**. Care a fost elementul provocator de această dată?*

M.S.: A fost o întâlnire importantă, surprinzătoare și bruscă. Am primit un telefon într-o dimineață de la László Bocsárdi, care m-a întrebat dacă am vreo treabă în zilele care urmează. Și i-am răspuns că tot timpul am treabă cu băiatul meu, cu soția mea, Omul și Artistul Oana, dar dacă e vorba de teatru, nu am decât spectacole. Mi-a spus că a doua zi dimineață la zece, e prima repetiție. Mie îmi plac grozav provocările. În acea dimineață am primit piesa și mi-am văzut colegii. A fost o întâlnire bună se pare, cu un regizor cu care nu am mai lucrat, cu colegi cu care nu am mai lucrat pe scenă – Constantin Cotimanis, Claudiu Bleonț, Ada Navrot și reîntâlnirea cu Catrinel Dumitrescu, după 15 ani, tot într-un Pirandello. Iată o „viață de om" care mi-a pipăit alte părți ale sufletului decât cele pipăite până atunci.

Tamara SUSOI



În *Alchimistul* de Paolo Coelho.

Ion MÂINEA:

„Învățătura de la tatăl meu – «Dacă tot te apuci de un lucru, atunci fă-l bine» – m-a condus în viață"

S-a născut în București, la 23 septembrie 1929.

A absolvit Institutul de Teatru din București la clasa prof. Marcel Anghelescu.

Tânărul visase să devină inginer de aviație. A urmat, așadar, o școală tehnică, la capătul căreia a obținut o diplomă de meseriaș: de strungar – o meserie onorabilă și sigură, pe care familia sa (care l-a înfiat și l-a crescut cu multă dragoste) o socotea potrivită pentru un bărbat ce va avea de întreținut o familie.

A fost copil din flori: frumos și isteț – cum sunt toți copiii născuți din dragoste. Nu și-a cunoscut părinții adevărați. Târziu, a aflat că este băiatul unei fete tinere și a unui aristocrat venit în vacanță la rude... O poveste de dragoste scurtă, intensă, cu final... (ne)fericit?

Poate de aici i se trage aerul ușor aristocratic, de „domn"...

A fost înfiat de o familie de gospodari harnici și cu o situație materială bună: tatăl adoptiv a fost un om inteligent; era cismar, avea atelierul lui, calfe și ucenici și a făcut multă vreme ghete de lux pentru „boieri". Mama, o femeie sensibilă, iubea teatrul bun și, sigur, ei îi datorează fiul dragostea pentru teatru.

Tânărul Ion Mâinea juca într-o trupă de amatori. La un concurs, l-a văzut Paul Everac și, pentru că l-a plăcut, l-a trimis la Marietta Sadova. „Am fost emoționat, fiindcă știam cine este Marietta Sadova, o văzusem în câteva spectacole" – mărturisește actorul.

L-a luat, la clasa lui, Marcel Anghelescu – actor admirabil, om de caracter și actor de mare talent, preferatul lui Sică Alexandrescu.

Auzind că s-a dus la „școala de artiști" înțeleptul său tată i-a spus: „Du-te unde-ți place, numai să nu uiți că dacă tot te apuci de-un lucru, atunci fă-l bine". A fost o învățătură care l-a călăuzit toată viața.

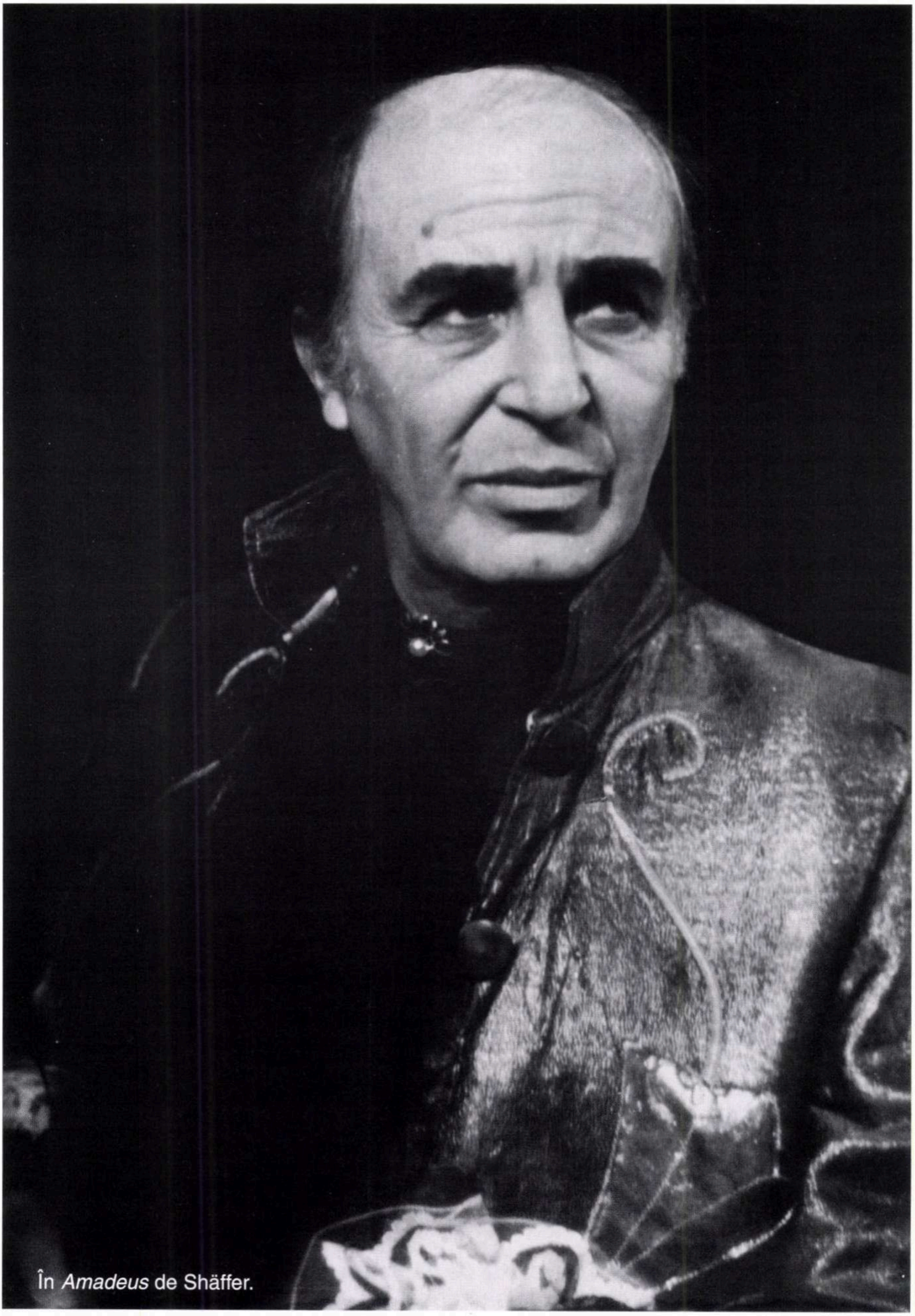
„Știi ce e interesant? – îmi spune Ion – eu am avut oarecare indiferență (nu spun resemnare!) față de traseul meu profesional. N-am dat nici o clipă din coate, n-am insistat... M-am lăsat oarecum în voia destinului. Totuși, îngerul meu păzitor nu m-a părăsit aproape niciodată..."

Debutul propriu-zis a avut loc la Teatrul Mic. Dăduse examenele de final cu Mihai Radoslavescu (student la Regie) în spectacolul cu piesa *Lumina de la Ulmi* de Horia Lovinescu.

La Mic a debutat cu rolul Nae Girimea în *D'ale carnavalului* în regia Soranei Coroamă Stanca. Tot acolo a jucat în *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller (în regia lui Mihai Raicu). Apoi în *Zboară cocorii* (ne amintim de filmul superb cu Tatiana Samoilova și Aleksei Batalov – scena finală, a morții soldatului era emoționantă: tot cerul se învârtea nebunește până devenea tot mai oblic și apoi se închidea definitiv).

FIȘĂ ARTISTICĂ SELECTIVĂ:

Tullius Rotundus („Romulus cel Mare" de Fr. Dürrenmatt, regia: Sanda Manu); *Banquo* („Macbeth" de W. Shakespeare, regia: Ion Deloreanu); *Michelangelo* („Michelangelo" de Al. Kirițescu, regia: Szombati Gille Otto); *Uria* („Dispariția lui Galy Gay" de Bertolt Brecht, regia: Al. Colpacci); *Richard* („Totul în grădină" de E. Albee, regia: Marietta Sadova); *John Challe* („Revolta marinarilor de pe Caine" de H.Wouk, regia: Szombati Gille Otto); *Edgar* („Play Strindberg" de Fr. Dürrenmatt, regia: Szombati Gille Otto); *Menumorut* („Noapte albă" de M. Bradu, regia Zoe Anghel Stanca); *Emil Strîmbuleanu* („Încurcă lume" de A. de Herz, regia: Farcaș Ștefan și Ion Mâinea); *Cetățeanul turmentat* („O scrisoare pierdută" de I.L.Caragiale, regia: Al. Colpacci); *Vlad I* („Casa evantai", de Marin Sorescu, regia: Sergiu Savin); *Stanley* („Aniversarea" de Harold Pinter, regia Sergiu Savin); *Pronin* („A optsprezecea cămilă", de Samuil Alioșin, regia: Victor Ioan Frunză); *El* („Într-un parc pe-o bancă" de Al. Ghelman, regia: Sergiu Savin); *Salieri* („Amadeus" de Peter Shäffer, regia: Al. Darie); *Dr.Szegilongi* („Cele trei nopți ale unei iubiri" de Hubay Miklós, regia: Dan Alexandrescu); *Tatăl* („Ivanca" de Lucian Blaga, regia: Tudor Chirilă); *Prospero* („Furtuna" de W. Shakespeare, regia: Tudor Chirilă); *Deogracias* („Cimitirul păsărilor" de Antonio Gala, regia: Anca Bradu); *Tache* („Tache, Ianke și Cadâr" de V.I.Popa, regia: Mihai Fotino); *Don Bartholo* („Bărbierul din Sevilla" de Beaumarchais, regia: Alice Barb)



În *Amadeus* de Shäffer.

Elisabeta Pop: *Bună, Ioane. Convorbirea noastră de azi este o continuare a multor conversații despre teatru... Să le reluăm, deci... De ce ai plecat, de fapt, din București? Jucai, erai apreciat...*

Ion Mâinea: A, e o poveste lungă. Cu o colegă, o iubită al cărei nume nu îl divulgăm, de care era îndrăgostit și secretarul cu propaganda. Erau anii în care nu era bine să te pui cu stăpânirea. Cu comuniștii... În 1961, lua ființă Teatrul de Comedie condus de maestrul Radu Beligan. Eram și eu pe listă cu Iurie Darie, cu Cioran, dar, surpriză... gelosul propagandist mă tăiase, spre a mă despărți, vezi Doamne, de fata respectivă... El o făcea, nu-i așa, în numele moralei proletare.

E.P.: *Azi, poate, o asemenea întâmplare ne trezește zâmbetul, dar în anii aceia unii au plătit cu ani grei de temniță sau chiar cu viața pentru gesturi sau vorbe ce ne par azi banale, lipsite de importanță, nevinovate. Tu ai scăpat ușor, aș zice...*

I.M.: Hm! Poate. Fiindcă, la intervenția Constanței Crăciun (mare tartor în Ministerul Învățământului și Culturii), am ajuns la Teatrul C.F.R. Giulești, condus de Victorița Dinu, și devenit apoi Teatrul Delavrancea. Am stat doi ani acolo.

E.P.: *Secretar literar era criticul Florian Potra – o personalitate recunoscută în lumea teatrului și filmului, traducător eminent din limba italiană.*

I.M.: Da. Și Letiția Gâtză, cercetător serios. Și trupa era bună. Eram coleg cu Mihai Pălădescu, cu Silviu Stănculescu, Ion Marinescu. Regizori erau Vlad Mugur, Dinu Cernescu, Mihai Dimiu.

Am jucat, țin minte, pe Cavafu – rol foarte bun – în *Mielul turbat.*

E.P.: *Ai plecat la Baia Mare...*

I.M.: Da. Acolo însă a ars clădirea teatrului. Am stat un an și am venit la Oradea. Mă invitase regizorul Ion Deloreanu, cu care colaborasem la Baia Mare.

E.P.: *La Oradea ai jucat mult și de toate, piese istorice, comedii bulevardiere, drame, piese clasice, contemporane, românești și străine. D-na Marietta Sadova ți-a dat rolul principal în spectacolul cu piesa lui E.Albee „Totul în grădină" – în premieră pe țară. N-a fost un mare spectacol, dar munca, repetițiile, au fost o adevărată școală de teatru.*

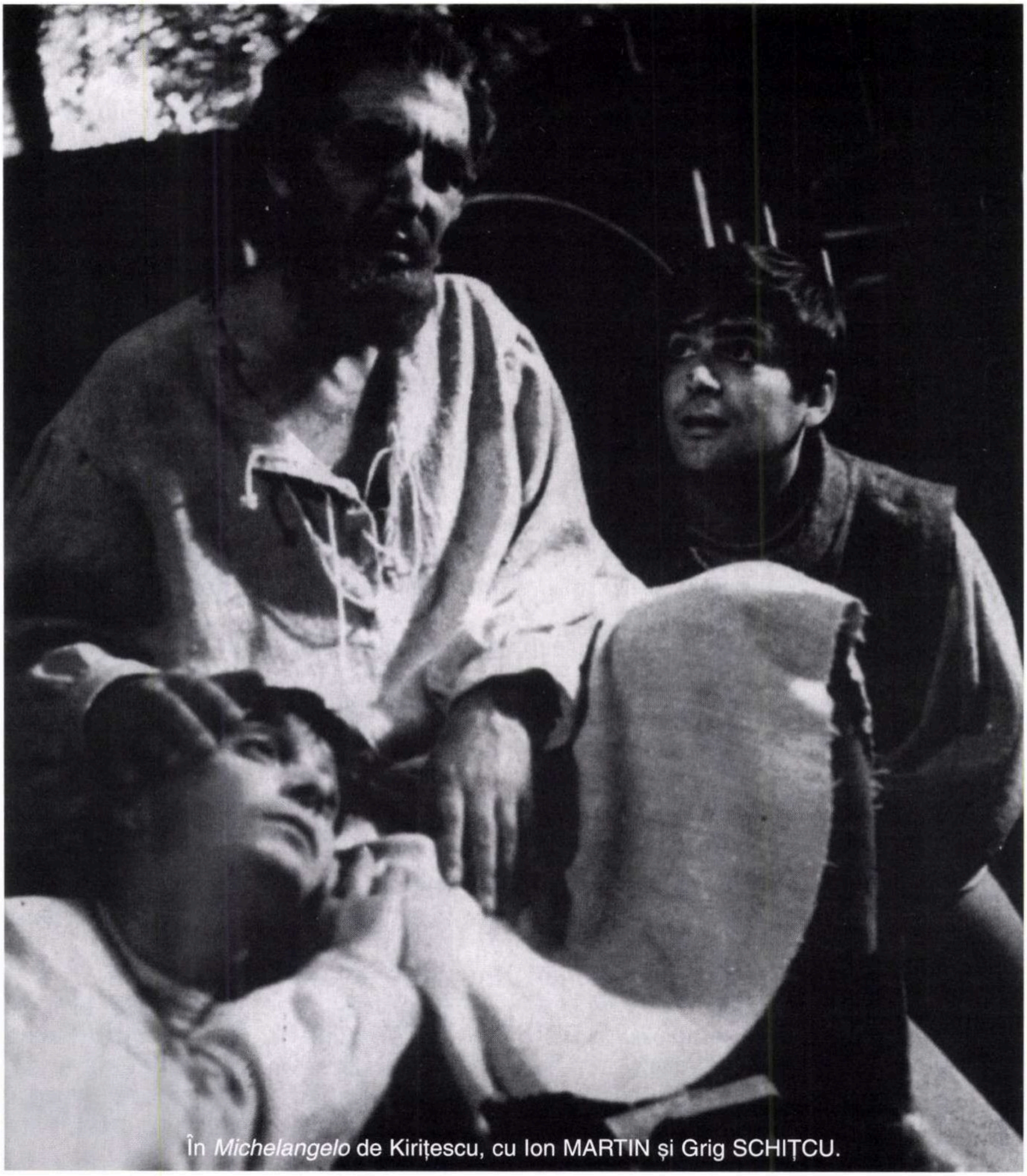
I.M.: Și, îmi amintesc, am învățat multe de la Doamna Sadova – și am aflat lucruri interesante despre viața teatrală românească de dinainte de venirea comuniștilor. Doamna trecuse prin închisorile comuniste și lucra la teatre din provincie, pentru că nu i se dădea voie să monteze în București.

E.P.: *Stimate, dragă Ioane, scriptic am plecat amândoi, prin pensionare, din teatru, acum câțiva ani. În fapt, nu l-am părăsit nici o clipă. Nici nu puteam, așa-i? Tu, pentru că mai joci încă, eu pentru că, fie că scriu uneori despre spectacolele noastre, fie le văd pur și simplu. Important este că teatrul ne mai interesează, nu? Tu ce ai de spus?*

I.M.: Ne interesează, desigur. Cum s-ar putea să nu ne mai intereseze ceea ce, de fapt, este chiar viața noastră. Toată viața noastră. Ne întâlnim tot în perimetrul teatral, la noi, în Teatrul „mare" și acum și la Teatrul „Arcadia", unde eu mai montez câte un spectacol, iar tu ești consilier artistic. Ce am de spus, zici? Păi ce să am? Decât să ne dorim să fim sănătoși și să mai putem munci. Vezi tu, eu am avut șansa să joc la Mihai Măniuțiu în *Electra,* un spectacol remarcabil, și să văd Coreea... Am mai jucat la el, în *Intrusa* – e o plăcere și o bucurie să colaborezi cu un regizor inteligent, un creator, un artist ca Măniuțiu.

E.P.: *Și timpul nu e pierdut. S-ar putea că viitorul să-ți mai ofere și alte surprize plăcute.*

Apropo, ai pus în scenă la Teatrul de Stat pentru Copii și Tineret „Arcadia" un spectacol cu actorii la vedere, cum se spune, „Păcală" *– piesa lui Ion Lucian. Cu*



În *Michelangelo* de Kirițescu, cu Ion MARTIN și Grig SCHIȚCU.

muzică, decor și costume de inspirație populară. Se bucură de succes: place copiilor, ceea ce e foarte bine.

Sper să mai găsim împreună piese potrivite pentru cei mici și pentru cei mai măricei, ce zici?

I.M.: Nu mă îndoiesc, vom colabora bine, ca întotdeauna. Am și eu – și văd că ai și tu – câteva idei și proiecte pentru acest teatru. Marius Aron, directorul, și-a propus să schimbe ceva în teatrul ăsta. În bine, evident.

E.P.: *Un teatru care are obligația să-i pregătească pe cei mici și pe elevi apoi pentru întâlnirea cu Teatrul „mare". E o răspundere enormă, fiindcă de impactul cu* *teatrul acesta depinde atașamentul de mai târziu al tinerilor față de spectacolul teatral. Nu e simplu să-i câștigi definitiv de partea ta, să le creezi emoții, să le trezești gustul pentru spectacol, să le menții interesul...*

Să revenim, însă, la oile noastre. Aș dori să-mi spui cum anume îți apropii personajul încredințat, cum îl construiești, cum îl creezi („ca un Dumnezeu", spune Andrei Tarkovski) și, mai apoi, vai, cum te desparți, cum te eliberezi de el?

I.M.: E o întrebare grea!

E.P.: *Mie-mi spui? Eu mă gândesc – am scris și voi mai scrie – la chestiunea asta de mult. Am strâns mult material și sunt foarte interesată să aflu ce spun practicienii...*

I.M.: Trebuie să-ți spun că eu am, cu personajele mele, o relație specială. Una în care luăm și dăm deopotrivă unul altuia: el, personajul, îmi dă mie ceva, îmi sugerează ceva, eu, în schimb, îi împrumut ceva din mine, din felul meu de a fi, de a vorbi, de a mă mișca.

E.P.: *Sper să apucăm să vorbim despre Salieri, acest personaj fabulos pe care l-ai interpretat tu în spectacolul lui Alexandru Darie, „Amadeus".*

I.M.: Desigur. N-o să uităm! În ce privește relația cu celelalte personaje, de fapt, cu colegii – parteneri care le interpretează – socotesc că lucrul cel mai important e *sinceritatea.* Se întâmplă să nu-ți fie tocmai simpatic, poate, colegul care-ți dă replica, dar acest lucru nu trebuie, sub nici o formă, să se vadă, să se simtă în scenele respective.

Nu amestecăm – cred că nici colegii mei n-o fac – sentimentele personale cu cele artistice. Ar fi împotriva eticii unui artist profesionist. Dar știi ceva? Am verificat de nenumărate ori: când intri în scenă se petrece un miracol, acolo uiți tot ce ți s-a întâmplat în viața civilă, se rup toate legăturile cu lumea reală și intri, fermecat, în universul ficțiunii.

E.P.: *Nu cumva de aceea e foarte greu pentru voi ca, după spectacol, să plecați direct acasă și o escală undeva, cu prietenii, cu soția, cu colegii (la un pahar de vorbă, nu neapărat de alcool) e necesară?*

I.M.: Poate. Cine știe? Depinde de om. Unii colegi simt nevoia acută să ia o gură de alcool, alții nu. Se duc direct acasă și acolo, încet-încet, redevin...civili, adică ei înșiși.

E.P.: *Te poate marca un personaj? Are el această putere?*

I.M.: Oho! Pe mine, te rog să mă crezi, m-a marcat personajul Menumorut din spectacolul cu piesa lui Mircea Bradu *Noapte albă.* Nu știam, mărturisesc, prea multe din istoria Bihorului, dar, în timp ce repetam, am citit mai multe și am început, datorită acestui voievod curajos, demn și sensibil, să îndrăgesc Bihorul. Eu spun că l-am primit cu drag în mine pe Menumorut, l-am iubit și, cred, l-am și înțeles.

E.P.: *Ca să-l redai apoi, prin chipul și glasul tău, publicului. Eu cred că l-ai îmbogățit, dându-i ceva din propria ta simțire. Cred că Mircea Bradu, autorul, ți-a fost recunoscător că ai dat viață, cum se spune, unui personaj livresc, de hârtie, născut în mintea lui de scriitor, din puținele documente și cronici studiate. Vrei să revenim la Salieri?*

I.M.: Salieri a fost un personaj de o mare complexitate. L-am studiat îndelung. Nu poți *vorbi* despre un personaj pe care nu-l cunoști, despre care nu știi totul; nu-l poți interpreta!.

E.P.: *Ce știai despre el când a venit Ducu Darie cu piesa „Amadeus" și ți-a spus că tu vei fi Salieri?*

Cu Mariana VASILE în *Cimitirul păsărilor* de Antonio Gala.

I.M.: Știam ce se știe așa, superficial, din lecturi de tip magazin – că l-au suspectat a-l fi omorât pe Mozart, că era un personaj negativ, obsedat de puștiul genial care-i punea în umbră talentul, incontestabil robust.

E.P.: *O, nu! Trebuia să te îndoiești, să începi prin a nu crede, prin a cerceta apoi cum, în ce fel l-a ucis el pe Mozart. Ducu însuși, cutreierând prin opera mozartiană și îmbibând spectacolul cu magnifica lui muzică, lasă deschise uși spre destinele celor doi.*

I.M.: Întâlnirea mea cu Ducu a fost minunată. Ne-am împrietenit; cu toate că am fost coleg cu tatăl lui, diferența de vârstă dintre noi nu avea nici o importanță: colaboram perfect. Munca la Salieri a fost o solicitare permanentă, dar, paradoxal, extrem de plăcută. L-am construit pe Salieri pas cu pas, încercând să-l scot din zona simplificatoare a negativilor; vezi tu, Salieri nu e un tip mefistofelic, nu e pur și simplu posedat de ură împotriva acestei „făpturi“ dăruite de Dumnezeu cu geniu – încă de la naștere hărăzit să fie iubit de Dumnezeu (Ama-Deus) – hotărât să-l chinuie până la a-i lua viața, pe Mozart. Nu. El îl iubește, îl ucide iubindu-l. Îți amintești îmbrățișarea lor? Emoționanta, disperata lor îmbrățișare, când Salieri spune: „Eu sunt otrăvit cu tine și tu ești otrăvit cu mine“?

E.P.: *Salieri făcuse un legământ cu Dumnezeu, jurase să rămână cast, dacă Dumnezeu îi va dărui talent și succes. Și ce vede? Că Mozart are totul: și femei frumoase și talent cu carul, iar lui nu i se dăruiește nimic, ca răspuns la jurămintele și la privațiunile la care s-a supus. Și-atunci, Salieri intră în luptă cu divinitatea... Moment superb, de un dramatism apăsat... Și Salieri emite un blestem...*

E momentul să ne amintim acum împreună cum, în noaptea de după premieră, ai căzut și ți-ai rupt piciorul. O fi fost un semn divin?

I.M.: Ei, da! N-ai uitat! Nici azi nu știu, dacă a fost o simplă întâmplare sau un semn! Salieri – dar eu, de fapt, nu? – privea spre cer și se certa cu bunul Dumnezeu...

E.P.: *Iar acesta, pentru că l-a confundat pe Salieri cu tine însuți, te-a pedepsit, te-ai împiedicat de-o pietricică, pe stradă (și nu erai beat, nimeni nu te-a văzut vreodată beat) și ți-ai rupt piciorul. N-ai mai putut juca câteva săptămâni. În fond, uite, risc și eu un păcat, Dumnezeu ți-a făcut un compliment: prea te-ai confundat cu personajul.*

I.M.: Mai știi? Poate ai dreptate. Oricum, la întâlnirea mea cu o piesă scrisă excelent, cu un mare dramaturg (Peter Shäffer), cu un regizor excepțional – Ducu Darie, sigur pe el, știind exact ce vrea, știind, cu toată tinerețea lui, să lucreze admirabil cu actorii – apoi cu o tânără scenografă talentată și plină de fantezie, Maria Miu, soția lui Ducu, doi profesioniști sută la sută, a „lucrat" bunul Dumnezeu...

E.P.: *Lor li s-a adăugat o trupă bine antrenată, ambițioasă și dornică să se autodepășească... Să-i amintim și pe ceilalți interpreți: Cristian Șofron, apoi Doru Fârte* (Mozart), *Cristina Șchiopu, apoi Oana Mereuță* (Constanze), *Nicolae Toma, Ileana Iurciuc* (Caterina), *Emil Sauciuc, Ion Abrudan, Petre Panait, regretatul Marcel Segărceanu, Laurian Jivan, Simona Constantinescu, etc. Plus o figurație impresionantă...din care hai s-o amintim măcar pe Olivia Steer, azi mare vedetă la Pro TV...*

Vrei să vorbim despre tânăra generație? Ce crezi despre ea? Așa, din ce observi tu...

I.M.: Ce să cred? Cred că școală nu prea se face... sau se face superficial. Pe vremea mea aveam modele. Ce spun eu modele?! Supermodele! Maeștri. Noi alergam să-i vedem pe Mihai Popescu, pe Marietta Sadova, pe Birlic, pe Sonia Cluceru, pe Lucia Sturdza Bulandra, pe Radu Beligan, pe Ion Finteșteanu, pe Clody Bertola, pe Beate Fredanov, pe Dina Cocea, pe George Vraca, pe Ion Lucian și pe atâția alții... Stăteam cățărați la arlechin să-i putem vedea. Tinerii nu prea mai au azi modele...

E.P.: *Și tinerii de azi ar avea modele – doar să vrea să le vadă. I-ar putea avea pe Leopoldina Bălănuță (cât a mai rămas, pe film, la TV), Gheorghe Cozorici, Octavian Cotescu, Valeria Seciu, Victor Rebengiuc, Mariana Mihuț, Maia Morgenstern, Ovidiu Iuliu Moldovan, Marin Moraru, Ștefan Iordache, Marcel Iureș, Gheorghe Dinică, Răzvan Vasilescu. Și lista ar putea continua...*

I.M.: Cu toate acestea, văd în România destui tineri – vorbesc de artiști! – talentați și ambițioși, dornici să facă această profesie cu devotament. Au și dragoste de profesie și dorința de a o face bine.

Calificative n-aș îndrăzni să le dau. Aș putea greși.

Din păcate, ne invadează pe mai toate canalele media spectacole de prost gust, gen „Vacanța mare" sau „Ciao, Darwin!" Sau mulțimea de manele care răsună vesel și zglobiu de unde vrei și de unde nu vrei.

Au *rating,* zic ei! Auzi, *rating!* Păi ce-mi pasă mie (lor le pasă!) de *rating,* când sunt socotit idiot, adică mi se propune să râd de prostiile pe care le spun niște...

cum să-i numesc, pentru că nici nu cred că au ceva comun cu actoria...? – cultivând prostul gust, mitocănia, bășcălia. Parcă și *Trupa Divertis* – care era foarte bună – începe să coboare ștacheta.

E.P.: *Eu cred că și televiziunea – de stat sau particulară – ar avea datoria să „ridice poporul", nu să coboare ea la nivelul cel mai de jos, nu?*

I.M.: E ceea ce încearcă să facă și teatrul orădean: propune spectacole importante, uneori chiar părând elitiste, dar aceasta înseamnă că există încredere în inteligența și gustul publicului și, oricum, dându-i spectacole dintr-o zonă mai înaltă – atât ca text, cât și ca modalități spectaculare – încearcă să-l *ridice*, să-l înalțe. Altminteri, i-ar fi foarte ușor să-i dea prostioare, comedioare, spectacolașe de divertisment „descrețitive", sub pretext că „acestea plac, la acest gen de spectacole vine publicul". Dar ce trist mi s-ar părea, ce dezolant.

E.P.: *În final, aș mai vrea să te întreb dacă n-au trecut pe lângă tine niște roluri pe care le-ai așteptat?*

I.M.: Au trecut. Dar nu m-am zbătut să le obțin. N-am cerut nici un rol. Rolurile au venit ele la mine. *N-au venit* însă două: Vlaicu Vodă și Othello...

E.P.: *Timpul e pierdut oare? Eu cred că nu. De-abia aștept să te văd în următoarea premieră...*

Până atunci, tot binele, sănătate și voie bună!

Din volumul *Teatrul din interior, Teatrul din culise,* în curs de apariție.

Elisabeta POP

În prim-plan: Ion MÂINEA și Dorin PRESECAN în *Intrusa* de Maeterlinck.

Ovidiu GHINIȚĂ

„Pentru mine lucrurile, niciodată, nu au fost definitive...”

Născut la Iași, în 26 mai 1952, Ovidiu Ghiniță, după ce a absolvit în 1976 Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, a fost brusc și iremediabil cucerit de mirajul scenei. S-a întâmplat la Teatrul „Podul”, condus, atunci ca și acum, de Cătălin Naum. Timp de cincisprezece ani a fost, apoi, actor la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani. După ’90, traseul său artistic s-a desenat în perimetrul bănățean, actorul, împreună cu soția sa, Adriana Ghiniță, lucrând atât la Teatrul Național din Timișoara, cât și la Teatrul „Ioan Slavici” din Arad. În această ultimă instituție, unde este acum angajat, a interpretat peste treizeci de roluri, între care *Woyzeck*, de Georg Büchner (regia Alexa Visarion), *Treplev*, în *Pescărușul;* tot din repertoriul clasic a dat chip unor personaje din piese de Molière, Goldoni sau Gozzi și a întrupat eroi shakespearieni în *Măsură pentru măsură, Îmblânzirea scorpiei, Cum vă place,* dar a însuflețit și o „galerie” de eroi contemporani, cum au fost cei din spectacolele pe care am putut să le vedem într-o mini-stagiune cu premierele începutului de stagiune 2004–2005, anume *Ckeek to Ckeek,* de Jonas Gardell, *Atentate la viața ei*, de Martin Krimp, *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare*, de Tankred Dorst. Cu acel prilej, acolo, la Arad, actorul Ovidiu Ghiniță ne-a acordat interviul pe care-l prezentăm în continuare.

Mariana Ciolan: *Sunteți moldovean și ați lucrat pe meleagurile natale, ce v-a îndemnat să veniți în această parte de țară?*

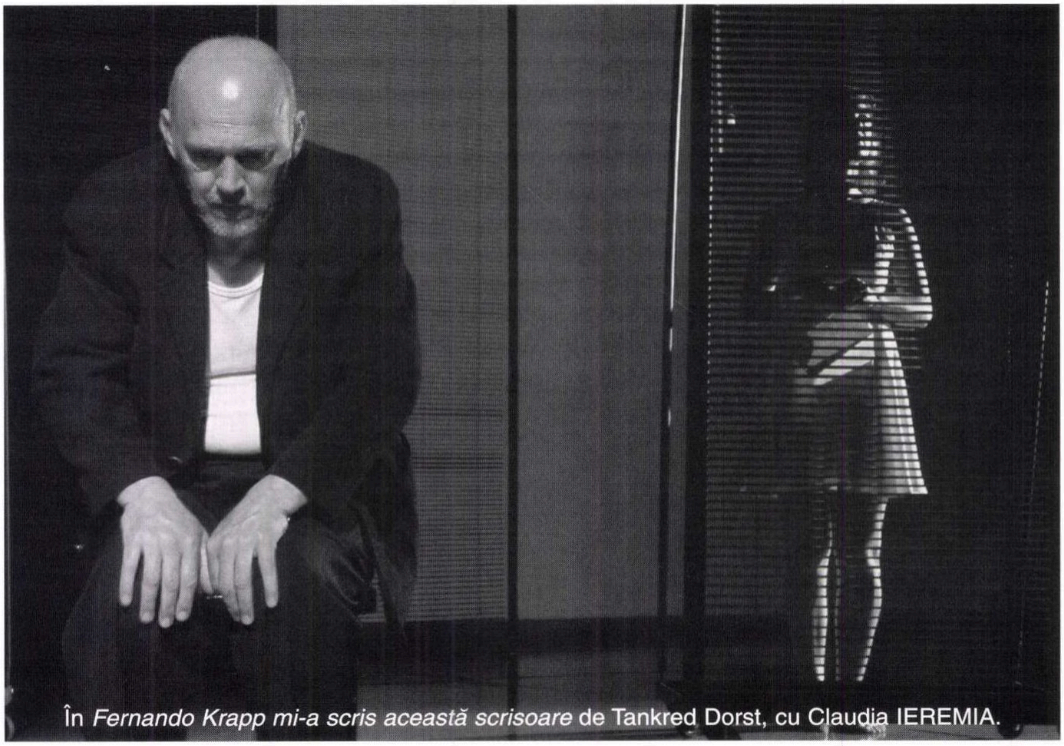
Ovidiu Ghiniță: S-a întâmplat ce s-a întâmplat în '89 și Timișoara era un pol al speranței. Dacă am hotărât să vin aici, nu a fost o pură aventură, pe valul entuziasmului. La Timișoara aveam prieteni, în primul rând pe Ștefănuț Iordănescu, și mi-am zis, împreună cu ei, că venise timpul să facem lucruri extraordinare. Ne-am lovit, însă, de ceea ce s-au izbit mulți, am căutat una și am dat peste altceva... Cred, totuși, că am reușit să menținem echilibrul în acel haos ce părea fără de sfârșit, când nici publicul nu mai era interesat de teatru. Lucrul și bucuria lucrului, cât mai proaspăt, dacă se poate, asta îmi dă mie o stare interioară benefică. Apoi, aici, la Arad, dacă vorbim de afinități artistice, mă regăseam cu un alt prieten, regizorul Laurian Oniga. Împreună cu el, cu Dan Puric și cu alții, la fel de tineri ca și noi, la acea vreme, animați de un puternic sentiment al echipei, făcusem câteva spectacole speciale la Botoșani, liberi și mai puțin stingheriți de „ochiul" vigilent al cenzurii, în frunte cu acel *Slugă la doi stăpâni*, de Goldoni, dând frâu liber imaginației, țintind și reușind, cred, performanța.

M.C.: *Acum, pe scena teatrului din Arad, v-am văzut din nou într-o conjunctură unde spiritul novator al dramaturgiei se conjugă cu îndrăzneala tinereții unor directori de scenă. Cum v-ați simțit în această relație?*

O.G.: Eu sunt deschis, și mă bucur că sunt așa, că niciodată n-am spus că teatrul trebuie să fie așa și numai, sau că nu e așa. De foarte multe ori stau și mă uit la ei, la toată generația lor, care cuprinde de la oameni cu preocupări foarte serioase până la alții așa-zis căzuți, și, de multe ori, trăiesc cu senzația că ei plătesc un preț pe care ar fi trebuit să-l plătesc eu. Uneori simt că pe ei apasă o pecete. Pecetea răului. Nu discut de cine știe ce blestem de Sus. Mi se pare o generație tragică, și mă gândesc aici și la autori și la regizori. Mă uit la ei și am senzația revenirii dionisiacului în lumea noastră. Ca reacție la ceva în care lucrurile au fost într-un sistem, interpretat, reinterpretat până la saturație. E un fel de revoltă a părții drepte a creierului. A sufletului care strigă. Ei apar minunați, că se distrează, că trăiesc intens. Dar e tragic ce se întâmplă. Cu cât lumea e mai exaltată, tragicul e mai profund. Eu așa îi percep. Iar ceea ce aduce pe scenă această generație sunt tocmai tribulațiile, întrebările neliniștite și neliniștitoate care sunt ale lumii de astăzi. Cu asta cred că trebuie să se ocupe teatrul. Și cu asta s-a ocupat dintotdeauna teatrul adevărat. Problema este a-ți citi vremea, a o înțelege. Autorii despre care vorbim, și nu numai ei, asta fac. Mă număr printre cei pasionați de dramaturgia contemporană, o citesc cu mare interes, acum, bunăoară, mă interesează în mod deosebit zona hispanică... Așa că, dacă primesc roluri din acest perimetru al teatrului, nu am nici un fel de reticențe, le iau ca pe oricare altele.

M.C.: *Printre spectatorii acestor reprezentații amintite, unele voci ridicau un semn de întrebare : dacă totul e arătat în culori atât de sumbre, în condițiile când și cotidian suntem bombardați pe toate căile media cu o întreagă paradigmă a răului, n-o să ne cufundăm tot mai tare în abisurile lui?*

O.G.: Eu nu cred c-o să ne înfundăm. Dimpotrivă. Cred că o să ne luminăm și mai mult. Abordând în felul acesta realitatea, prin teatru, nu mai îndulcim nimic, nu mai ascundem nimic. Pentru că nu mai avem nimic de ascuns, am tot ascuns. Trăim într-o lume care parcă e croită straniu. E un paradox. Mijloacele de comunicare sunt tot mai sofisticate și mai rafinate, iar noi suntem tot mai însingurați. Înțeleg, dar nu îmi explic de ce e așa. Ar trebui reconsiderat conceptul


În *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst, cu Claudia IEREMIA.

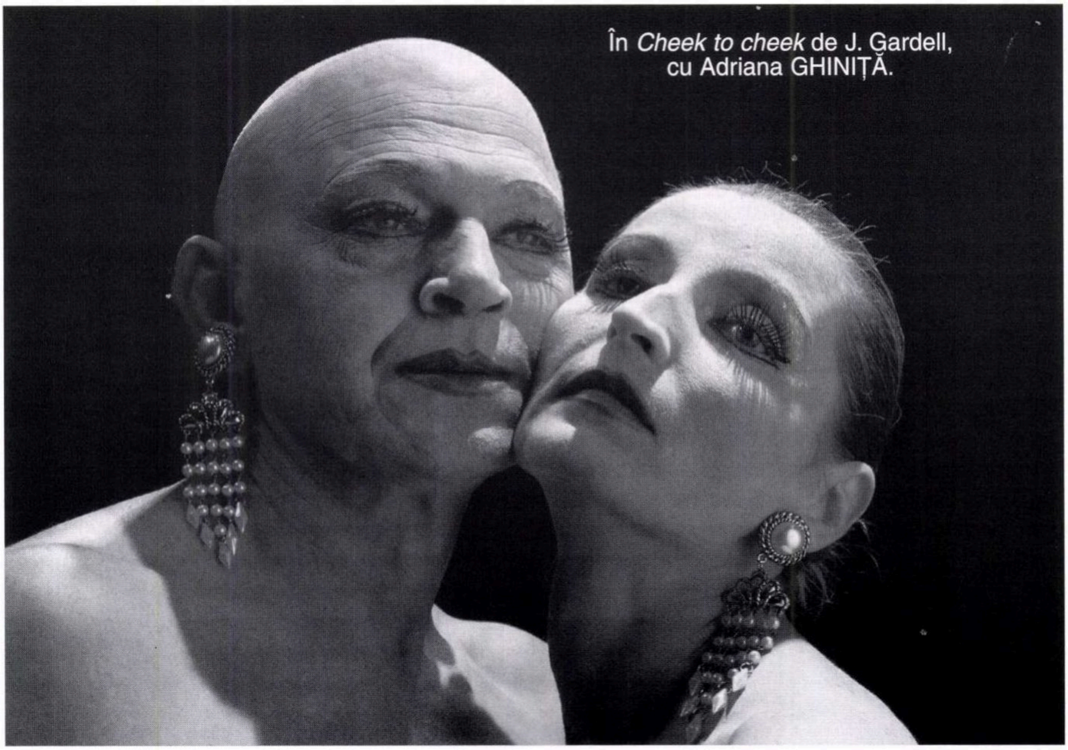
de „mimesis" pe care l-am tratat în așa fel încât a fost dus în derizoriu. E vorbă-n teatru : „Să fie ca-n viață".

M.C.: *Dincolo de ce spun aceste texte și acești autori, și, optând pentru ele, ce afirmă, prin ele, noile generații de regizori, cum primiți felul cum spun respectivele piese, cum vi se pare scriitura lor?*

O.G.: Discursivitatea aparentă a scrituri, cum este mai ales în cazul piesei *Atentate la viața ei*, nu cred că trebuie să constituie un impediment pentru actor. Desigur, nu mai găsim aici nici ideea de „poveste" și nici acea „ceartă" dintre personaje, care ar fi esența dramaticului. Personajele par că nu mai există dispute între ele. Omul se ceartă cu el însuși, e un fel de gâlceavă a sinelui cu sinele, și, în primul rând, în asta constă, cred eu, valoarea acestor texte. Cineva mă interpretează, și de aici lumea poate să fie deformată, iată de unde pleacă textele acestea. Ca actor, trebuie să ai puterea să privești și dincolo de ce se face prin tradiție ori din rutină. Mulți afirmă – sau doar își mărturisesc în cugetul lor – „O să fac un *Hamlet* că vor rămâne toți încremeniți... etc. etc." Niciodată nu mi-am dorit personaje. La ce să visez? De la mici rolișoare, până la partituri de mare întindere, ca actorul epuizat și ratat din *Cheek to Cheek*, să zicem, orice mi se propune accept.

M.C.: *Și vă e întotdeauna ușor?*

O.G.: Pe măsură ce rolurile vin, și trec, rămân cu o senzație ciudată. E un lucru care mă preocupă. Pe măsură ce înaintez în vârstă, simt că suntem trecători, simt fragilitatea mea și a lumii. Că teatrul și rolul și izbânda sunt pe minute. Nu am crezut și nu cred că ceea ce fac și exprim într-un spectacol, alături de ceilalți, e definitiv, că cineva o să ne cocoațe undeva sus, iar noi privind din înalt o să



În *Cheek to cheek* de J. Gardell, cu Adriana GHINIȚĂ.

spunem „dar voi ce faceți pe aici?". Pentru mine niciodată lucrurile nu au fost definitive. Personajele sunt înăuntrul tău, sunt în tine. Există, firește, „întâlniri", te întâlnești cu un personaj care-ți seamănă, sau dimpotrivă, e foarte diferit, dar pe care-l simți că parcă vine spre tine și tu te duci spre el. Alteori, distribuirea mea într-un rol a venit ca o salvare în plan personal. Înainte de *Woyzeck,* se crease în jurul meu o dramă, ca un fel de „sos" existențial căruia nu-i găseam nici o explicație... Târziu am înțeles că trăiam *en avant* ceea ce a trebuit să fac în acel spectacol... Nu mai departe de acest „Cheek to Cheek"... De regulă, îl părăsesc imediat ce a căzut... „cortina". Dar mă aflu cu el într-un fel de „cuplu amant", de multe ori, plec, dar mi se face dor de el, îl caut, e destul de complicat... Uneori, abia după luni de zile, poate chiar după ce a avut loc premiera unui spectacol, după un indicibil, dar extraordinar de pasionant chin, mă „limpezesc". Mi s-a întâmplat cu un personaj din Vampilov, în *Douăzeci de minute cu îngerul.* Personajul mă urmărea. Toate personajele mă urmăresc, dar acesta mă urmărea continuu sub aspectul neîmplinirii. Simțeam că am față de el o datorie, nu-l hrănisem cât trebuie, și lui îi era „foame". Venea după mine peste tot, după ce ieșeam din spectacol, din teatru... Îmi spunea că nu l-am dus până la capăt. În conviețuirea cu el, era loc să mai pun ceva...

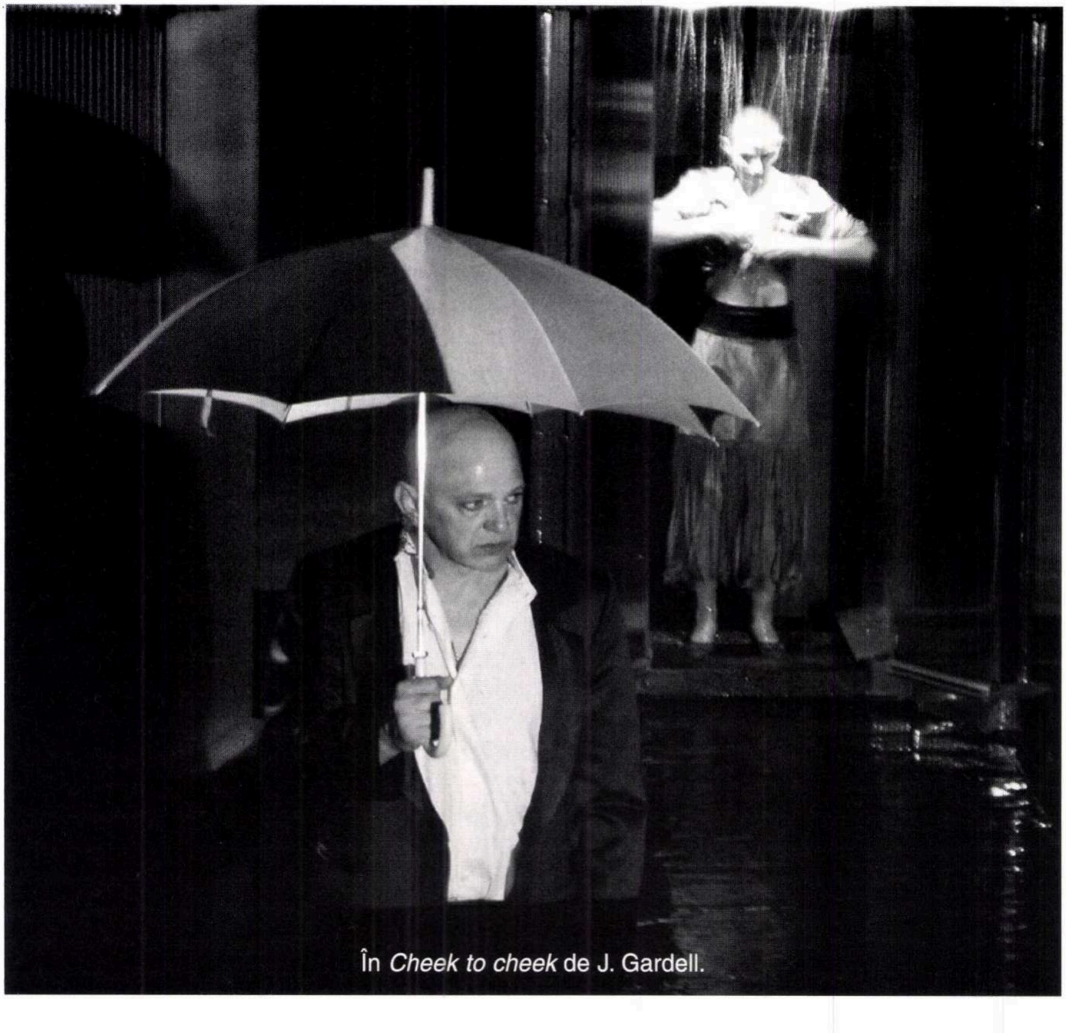
M.C.: *Asta presupunea o creație dincolo de ceea ce se stabilise în lucrul cu regizorul?*

O.G.: N-am lucrat niciodată cu directori de scenă „rigizi", care să dea verdicte și să spună „așa va rămâne și doar așa trebuie făcut". În general, angajez discuții cu regizorii doar până la un anumit nivel al conceperii personajului. E o chestiune de... „distribuție", nu poți să fii decât ceea ce ești... Am făcut lucruri foarte bune, cu vorbe extrem de puține, prin empatie. Tot tăcând, lărgeam cercul comunicării... Asta e un privilegiu, și l-am cultivat și am mulțumit destinului de câte ori s-a produs...

M.C.: *Ați „părăsit“ artele plastice de dragul cuvântului, dar cultul pentru tăcerea creatoare, ca și pentru puterea „imaginii“ par sădite în străfundul dvs...*

O.G.: E mai important să vezi decât să vorbești. E un avantaj. E extraordinar să vezi universuri, elemente disparate, să vezi din ce se încheagă personajul, să-ți vezi personajul. Dincolo de vederea aceasta, mai există una, un fel de vedere a spiritului. Vezi ceva dinăuntru și după aceea te deschizi și începi să faci lucrurile. A acționa în scenă nu înseamnă să miști obiecte, să străbați un spațiu de joc, să pui mâna pe cel de lângă tine, ci a privi. Acțiunea ochiului tău asupra privirii tale e adevărata acțiune, care te împinge să „faci asta sau asta“. Totul e imagine. Cu geneză interioară. Pentru mine, teatrul este un fenomen al nopții, nu al zilei. Noi, actorii, trăim în noapte, noi suntem ceva luminat de altcineva și de altceva...

Mariana CIOLAN



În *Cheek to cheek* de J. Gardell.

Cristina MODREANU

ESEU

Laudă derizoriului – câteva considerații despre regia lui Bocsárdi László

Întâmplarea a făcut să văd în ultima vreme mai multe spectacole semnate de Bocsárdi László, unul dintre numele rostite tot mai des în teatrul românesc. Câteva lucruri se dovedesc evidente când e vorba de acest regizor: că are puterea de a coaliza energiile actorilor din trupa sa, trupă creată și îndrumată de el, ceea ce îi dovedește realele calități pedagogice, că a adus Teatrul „Támasi Áron“ din Sf. Gheorghe în atenția publică, demonstrând că este un admirabil animator teatral. Dincolo de evidențe, începe să se vadă din ce în ce mai bine un adevărat program artistic, o poetică teatrală care, chiar dacă în unele spectacole își găsește mai bine împlinirea, iar în altele nu, e limpede că merită toată atenția.

Aș spune că e vorba despre „o poetică a derizoriului“, ambiționând să scoată la suprafață întreaga structură ascunsă a vieții noastre, alcătuită din gesturi „mici“, foarte obișnuite, parte integrantă din banalul cotidian. Regizorul le indentifică, le surprinde și procedează la descompunerea lor, arătându-ne cum se nasc, iar intensitatea privirii lui sfârșește prin a le sacraliza, ca parte a unui ritual. Mare parte din compoziția spectacolelor lui Bocsárdi László e axată pe „desfacerea“ și analizarea acestor gesturi firești, ce dau rădăcini cuvântului „uman“: un sărut pur între doi îndrăgostiți sau o horă în *Romeo și Julieta*, așezarea capului unui bărbat în poala femeii iubite în *Profetul Ilie*, jocul cu mingea al unei fetițe în *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* ș.a. Toate aceste gesturi și personajele cărora le sunt atribuite sunt privite cu profundă simpatie de creator, uneori cu indulgență și/sau tandră ironie, fără ca ironia, parodia sau tușa caricaturală să excludă clipele de tragism autentic. Mixtura astfel rezultată își dovedește deopotrivă modernitatea, prin tendința deconstrucției textelor clasice, dar și rădăcinile tradiționaliste, prin seriozitatea cu care tratează momentele-cheie, generatoare de emoții autentice.

Într-o lume a consumului inutil de energie, a excesului de rele intenții, a lașității și subterfugiilor de ultim moment, care transformă umanitatea într-un caraghios spectacol de circ, aceste gesturi aparent derizorii, izolate, ca niște insule minuscule strălucind în mijlocul apei, sunt oaze de autenticitate, amintindu-ne de iubire, adevăr, respect pentru valori și credințe.

Nimic mai potrivit în cadrul unui program astfel construit încât să readucă la suprafață, ca arheologii, aceste valori uitate de „omul recent“, decât un text precum *Omul cel bun din Sâciuan* de Bertolt Brecht, unde punerea accentului pe ființele slabe, neînsemnate, aparent ridicole în simplitatea lor, este pe deplin justificat. Toate încercările prin care trece *Șen De* transformată în *Șui Ta* (Peter Hilda) sunt probe cărora bunătatea acestei ființe le supraviețuiește cu încăpățânare, așteptându-și numai răsplata din cer. De acolo de unde coboară cei trei zei caricaturizați de regizor (Matray Lászlo, Szabo Tibor, Vata Lorand), expresie a distanței dintre divinitate și ființele simple pe care ea ar trebui să le ocrotească. Fresca alcătuită din faptele rele ale oamenilor, în mijlocul cărora luminează ca un astru naivitatea și buna-credință de nimic zdruncinată a tinerei ce se ghidează doar după „legea morală" din ea însăși, este recognoscibilă în realitatea contemporană, deși în spectacol ea este zugrăvită în linii și culori atemporale. Singurul sprijin al femeii vine din partea sacagiului *Wang* (Kicsid Gizella), ființă doar aparent neînsemnată. Până și caietul program pare un îndemn la milostivenie creștină, de vreme ce include fotografii ale unor vase umplute cu pilaf în care e înfiptă o lumânare aprinsă. Pe vasele simple, de metal, e imprimată fotografia lui Bertolt Brecht, încă prezent, deși de mult plecat dintre noi. Într-un fel, sugerează această imagine percutantă, fiecare spectacol ce păstrează vie amintirea autorului este o „pomană" pentru sufletul acestuia.

Dacă în *Omul cel bun...* regizorul ne arată ce înseamnă să te supui „legii morale" din tine, în *Avarul* (Teatrul Național Craiova) el sondează deviația de la această lege, felul în care poftele, dorința de a avea, necontrolate și lăsate să acționeze liber alterează defintiv profilul uman.

Textul lui Molière, respectat de regizor (ceea ce pare să se întâmple și în cazul celorlalte texte clasice, traducerea simultană din limba maghiară îngreunând, pentru spectatorul care nu o cunoaște, identificarea precisă a acestora) îi dă prilejul lui Ilie Gheorghe să facă un rol cu adevărat excepțional. Actorul desenează și umple de conținut conturul unei ființe în care viciul „locuiește" cu mare plăcere, fiind răsfățat de gazda sa. Nu numai că Harpagon nu simte că ceva ar fi în neregulă cu el, – un tată gata să-și dea fiica după un bătrân ca să nu-i dea zestre și să se însoare el însuși cu fata săracă pe care o iubește propriul fiu –, dar emană pur și simplu o stare de autosatisfacție. E mulțumit că lucrurile stau așa, își tratează cutia cu bani ca pe un prieten vechi și, atâta timp cât aceasta îi este alături, lumea pare să fie perfectă. *Starea de jubilație* pe care Ilie Gheorghe o redă perfect este punctul forte al spectacolului și principala sursă de comic a acestuia, fiindcă ea frizează absurdul. E vorba și aici despre un sistem de norme morale aprobat, cel puțin în teorie, de majoritatea oamenilor, supranumit „bun-simț". Doar că acest „bun-simț" nu este, așa cum pretindea Descartes, „lucrul cel mai egal împărțit în lume". Că fericirea lui Harpagon se risipește ca un fum atunci când află că i-a dispărut cutia cu bani știm cu toții, dar ceea ce regizorul subliniază oportun este inutilitatea recuperării acestora, în perspectiva unei extincții apropiate. Morala conform căreia „nu iei cu tine averea în pământ" este exprimată scenic, destul de previzibil, prin decorul imaginat de Bartha Jozsef, decor ce se deschide dând la iveală niște arbuști înverziți ca fundal pentru cele două perechi de îndrăgostiți reunite de soartă, spre a se închide apoi, prinzându-l la mijloc pe avar cu teancurile lui de bani cu tot. E doar unul dintre cele câteva finaluri, toate la fel de valabile, închipuite de regizor pentru această poveste știută de toată lumea. Un altul, poate și mai bun, fiind cu totul inedit, este cel punctat de cântecul lăutarilor aduși în scenă de Anselme (interpretat de regizorul Mircea Cornișteanu, regizorul și directorul teatrului) pentru nunta celor doi copii ai săi cu fiica și, respectiv, fiul avarului. Când lăutarii se opresc, din podul scenei încep să cadă bancnote, încet-încet ningând cu bani, prilej de revenire spontană a „stării de jubilație" a acestuia, care se pornește să strângă cu mare atenție fiecare hârtie, uitându-se amenințător la spectatorii care se gândesc să păstreze vreuna, ca amintire. Dorința de a avea, puternică, trece de cadrul scenei, regăsindu-se în doze diferite în fiecare dintre noi, cei din sală. O vedem în toată „splendoarea" ei, râdem de ea, suntem gata să o acuzăm, dar nu și capabili de a-i rezista, așa cum ar trebui, dacă vrem să fim mai buni. O modalitate subtilă de a racorda spectacolul, destul de clasic în construcția lui, la contemporaneitate.

Un alt fel de dorință de a avea regăsim și în *Othello*, textul shakespearian ce cântă spectaculos „aria posesiunii" și tragedia ce vine din faptul că necunoscutul dintr-o ființă umană nu poate fi stăpânit de o alta. Montarea lui Bocsárdi László de la Teatrul „Tamasi Aron" din Sf. Gheorghe are însă ceva în plus față de altele, poate mai bine făcute: o anume privire umană asupra personajului Othello, tratat aici cu înțelegere, dar și resemnare în fața implacabilului, o recunoaștere spășită a limitelor ființei umane și o acceptare demnă a sfârșitului tragic. Nu lipsesc nici de aici accentele ironice – în grupul bătrânilor înțelepți ai cetății, fiecare dintre ei garnisit cu ticul lui, sau în reprezentarea flăcăilor care se încaieră la un moment dat, prin intermediul acelorași actori vârstnici. Dar memorabile sunt scenele crude în adevărul lor, precum cea a actului sexual ratat al lui *Jago* (Vata Lorand) cu soția sa *Emilia* (Peter Hilda) – o explicație a uriașei rezerve de frustrare și ură strânse de acesta împotriva *Desdemonei* (Kicsid Gizella) și a iubirii dintre aceasta și *Othello* (Palffy Tibor) – sau scena finală ce are loc între aceștia din urmă. Desfășurată fără cuvinte, succesiunea de mici evenimente casnice, precum somnul în același pat, masa pusă de femeie, paharul de vin roșu turnat bărbatului și o ultimă țigară fumată împreună, are valoare de proiecție a unei vieți posibile, șansă ratată de amândoi. Cu toată frumusețea și bunătatea ei, lipsită de vicleșuguri, fără apărare împotriva acuzațiilor, Desdemona renunță să mai lupte, preferând să consume în liniște ultimele momente alături de cel iubit. Tresărirea violentă a presentimentului acestui final este dată ceva mai devreme de o neașteptată așezare în scenă a protagonistului: după câteva secunde de întuneric deplin, lumina cade pe Othello așezat într-un scaun înfipt pe unul dintre pereții laterali, la aproape doi metri de podeaua scenei. (Și acum mă întreb cum a ajuns Palffy Tibor acolo, fiindcă de coborât e mai ușor, dar urcarea pare imposibilă). Imaginea bărbatului răsucindu-se pe acest scaun suspendat e simbolică pentru genul de acrobație mentală ce i se atribuie personajului care a decis, bazându-se numai pe impresii și pe ceea ce i se spune, în ciuda a ceea ce simte, să ia viața femeii iubite. Gânduri periculoase, ca și răsucirile lui Othello, singurele „convulsii" permise de regizor, care altfel ne arată drama în toată simplitatea ei incredibilă.

Ființa slabă, neajutorată, neînsemnată în ochii celorlalți, dar care ține la adevărul ei este privită atent și în spectacolul cu piesa lui Pirandello *Să-i îmbrăcăm pe cei goi*. Obsesia regizorului pentru descoperirea adevărului (obsesie mărturisită intr-un interviu dat Oanei Borș, pentru revista *Teatrul Azi*) nu putea să nu-l aducă pe acesta în preajma lui Pirandello, teoretician și practician al adevărului în teatru. Montarea de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj se sprijină în primul rând pe actori, dintre care se detașează – printr-o expresivitate atipică, cu efect de hipnotizare a publicului – interpreta rolului principal, M.Kantor Melinda. Trupul micuț, cu membre fragile, semănând cu cel al unei fetițe, ochii mari, în care pare să se fi refugiat toată energia acestei ființe, fascinându-i pe bărbații din jurul ei, sunt „instrumentele " bine folosite de regizor. Intervenția creatorului spectacolului este mai discretă aici, accentul fiind pus pe construirea demonstrației pirandelliene, până la final, când pereții cutiei italiene reconstruite pe scenă, tapetați cu ziarele ce relatează fapta Ersilei Drei, se desfac pur și simplu, anulând diferența dintre ficțiunea spectacolului și realitatea scenei de teatru pe care acesta a fost jucat. Aici se simte gândul regizorului, conștient de fragilitatea convenției, de barierele firave dintre adevăr și ficțiune. Finalul, în care personajele împietresc în mijlocul scenei, după ce s-au căutat prin toate cotloanele acesteia, confirmă calitatea lor de „prizonieri ai unui spațiu determinat“, calitate ce încetează odată cu stingerea reflectoarelor.

Pentru un creator profund preocupat de raportul realitate-ficțiune, ca modalitate de sondare a universului uman interior, dar mai ales, cum spuneam, constructor al unei „poetici a derizoriului “, Pirandello cel mereu atent la slăbiciunea umană, pe care o compătimește, este o alegere sigură. Nu mi se pare deloc întâmplător că cel mai recent spectacol semnat de Bocsárdi László – primul realizat în București, la Teatrul „Nottara“ – este tot un Pirandello, tradus de Alice Georgescu și intitulat *Nu se știe cum* (*Non si sa come*).

Spectacolul cu *Nu se știe cum* marchează mai multe premiere: este prima montare a acestui text pirandellian în România, este primul mare spectacol pe care îl propune Teatrul „Nottara“ după mai mulți ani de bâlbâieli repertoriale, dintre care unele sfârșite foarte prost; dintre spectacolele lui Bocsárdi László de până acum este cel ce se apropie cel mai mult de schema mentală elaborată de creatorul său. Spun asta, fiindcă în cazul multora dintre celelalte (cele văzute de mine) rămâne constantă impresia că cel ce a gândit spectacolul ar fi vrut ceva mai mult, ceva care ar fi împlinit cu adevărat montarea. Cu alte cuvinte, se simțea că proiecția mentală a spectcolului ținea de o lume perfectă, în timp ce realizarea scenică a acesteia, incompletă, îi știrbea din strălucire. Tot din seria „premierelor“ face parte și transformarea spectaculoasă suferită de un actor aflat mult timp în pericolul de a fi pierdut pentru meseria lui, anume Claudiu Bleonț, pentru care lucrul cu Bocsárdi László are un impact salvator (spectacolul mai confirmă și „salvarea“ lui Constantin Cotimanis, începută de Alexandru Dabija cu *Înșir'te mărgărite*).

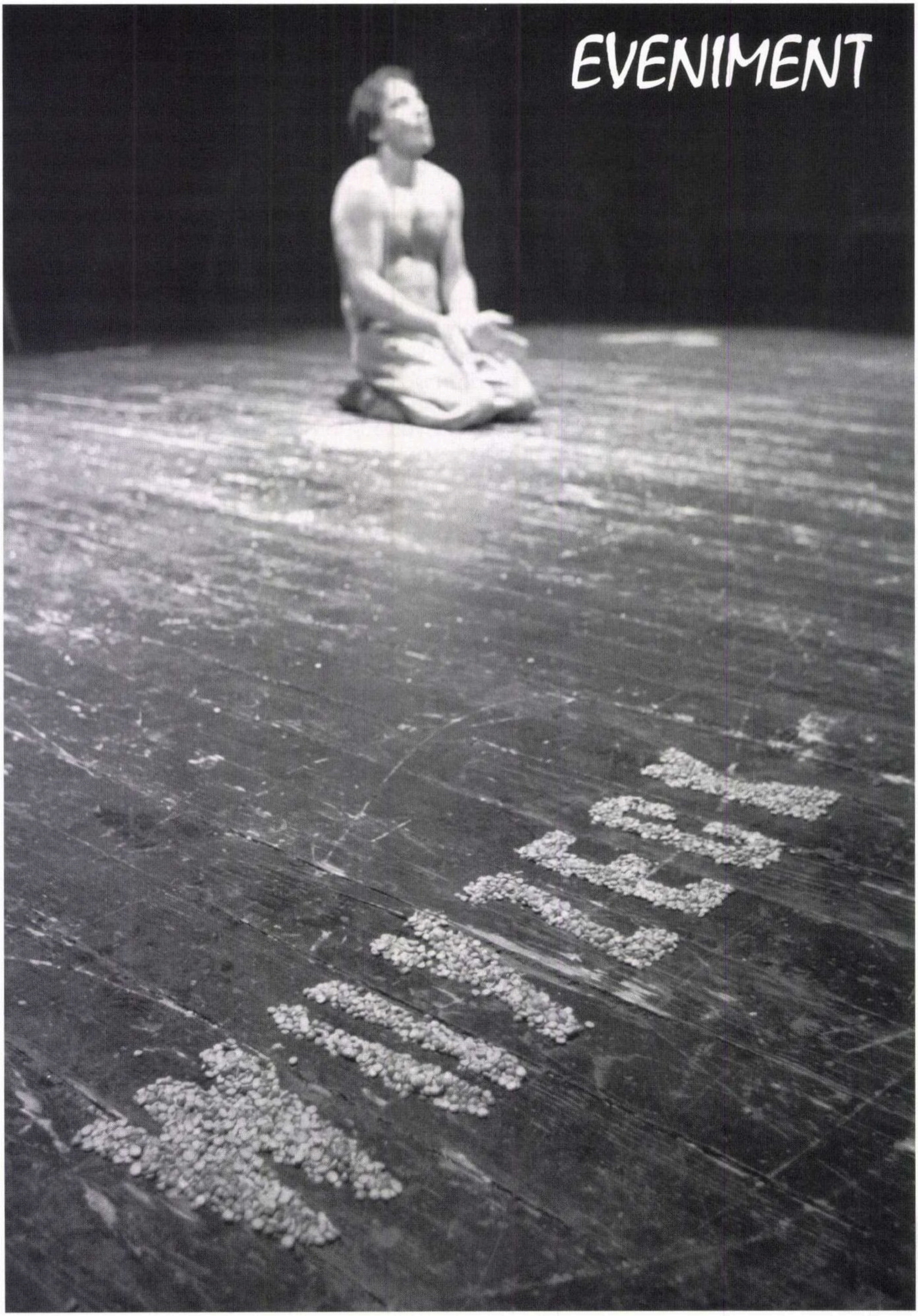
Prima reacție la spectacol – așa cum se întâmplă întotdeauna când apare o propunere cu adevărat inedită – este aceea de stupoare. Piesa e necunoscută la noi, mereu pusă în umbră de *Henric IV*, cu care împarte tema nebuniei, fiind considerată de unii exegeți doar o prelungire nerelevantă a acesteia. Teoria pirandelliană despre relativitatea conștiinței, despre visele ce pot fi crime neștiute, așa cum se poate întâmpla oricui să comită o crimă „ca prin vis“, este destul de aridă, dar reușește aici, prin inserțiile de suspans pe care le face creatorul spectacolului, să capteze atenția tuturor spectatorilor, chiar și a celor care nu înțeleg mare lucru până la sfârșit. De fapt, cine se poate lăuda că înțelege pe deplin aventura conștiinței umane, a înălțării și decăderii ei, a îngenunchierii ei de către simțuri, din cauza cărora suferă atât de des? Cine poate spune că n-a balansat niciodată între deplina descurajare dată de înțelegerea faptului că, orice ar face, omul e condamnat la singurătate și presimțirea luminoasă a unui punct de echilibru ce poate fi, totuși, atins, după clarificări succesive cu tine însuți?

Un alt fel de Hamlet, despre care putem presupune că doar își joacă nebunia, Romeo Daddi este un personaj condamnat la a spune adevărul, misiune primită direct de la cel care l-a creat, dându-i o misiune precisă în lume, chiar dacă asta îl face incomod pentru toți cei din jur. Regizorul acestei montări îi întărește această putere, îl desemnează drept conducător al unui periculos joc al dezvăluirilor, ce se ridică în cele din urmă cu mult mai presus de biata intrigă burgheză bazată pe adulter. Romeo Daddi (jucat în forță de Marius Stănescu, cu o energie ce face din el un vector esențial al spectacolului) scoate la suprafață adevărul, depunând eforturi asemănătoare cu ale unui arheolog, iar acest proces de devoalare lasă urme vizibile pe chipurile personajelor ce asistă. În timp ce sapă în conștiința acestora, Romeo le așază pe chipuri pete de culoare, care, în urma atingerilor dintre ei, se vor întinde ca o pecingine: o pată roșie pe gura *Ginevrei* (Ada Navrot), femeia cu care el a „păcătuit" și o dungă neagră peste gura lui *Bice* (Catrinel Dumitrescu), soția fidelă alături de care nu mai poate trăi în minciună, sunt suficiente pentru ca urmele să se întindă apoi asupra celorlalți. Nimeni nu scapă nemurdărit. *Injectarea cu suspans* de care vorbeam se face cu ajutorul decorului imaginat de același Bartha Joszef, ce delimitează un spațiu intim, cu o masă în centru și trei uși prin care se intră în scenă (uși din lemn masiv, mascate, ce par la început dulapuri încastrate în pereți). Spectatorii sunt așezați în jur, ca și cum ar fi invitați la o cină în sufrageria familiei Daddi, ceea ce sporește semnificativ gradul de participare la spectacol. Lovitura de teatru a spectacolului vine tot din scenografie care, spre deosebire de alte spectacole la care au colaborat cei doi – regizor și scenograf – nu face exerciții de autoadmirație, ci aduce o nouă dimensiune spectacolului. Ceea ce merită subliniat este că Bartha Józséf e mereu preocupat de reinterpretarea spațiului scenic, pe care îl rearanjează în funcție de subiect, gândind scenografia în deplină libertate și nu constrâns de cutia italiană. Faptul, bun în sine, aduce și riscul unor probleme tehnice, care fac uneori să se vadă „lipiturile", expresie a nevoințelor aparatului tehnic al scenelor din România, cu atât mai evidente când spectacolul e jucat în turneu și nu la el acasă.

Dacă în *Avarul* sau în *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* se poate spune că scenografia face exces de gesticulație, aglomerând în scenă diferite materiale considerate expresive – în primul caz trape mișcătoare, panouri transparente, pe care la un moment dat se scurge „artistic" apa, plus vegetație luxuriantă, iar în cel de-al doilea, „invazia" de ziare acuzatoare (idee nu tocmai originală, ziarele fiind un mijloc facil de a exprima agresivitatea mass-media, pierderea inocenței și intimității o dată cu apariția lor etc), plus din nou panouri transparente și apă, de data aceasta turnată de eroină peste corpul ei fragil – în *Nu se știe cum,* lucrurile stau altfel. Obsesia pentru apă a scenografului, complet nemotivată în *Avarul*, capătă sens în *Să-i îmbrăcăm pe cei goi*, unde apare la un moment dat un bol cu apă în care plutește un peștișor portocaliu, zvâcnire de viață pusă în pericol de setea unuia dintre personaje, dar și în încercarea de simbolică autocurățire a eroinei. Dar abia în *Nu se știe cum* simbolul este folosit la maximum. În punctul de climax al conversației, vesela e strânsă de pe masă, fața de masă smulsă, pentru ca dedesubt să răsară un fel de acvariu rotund în care va păși *Romeo Daddi*, și el în căutare de curățire de sine. Urmărit de pe margine de soția înșelată, de amantă și de soțul acesteia, *Romeo Daddi* își va spăla pata roșie de pe gură, continuând să peroreze și provocându-și sfârșitul, care va veni printr-un foc de armă tras de *Giorgio* (Claudiu Bleonț), soțul amantei lui. Nimeni nu mai pare surprins când cadavrul înmuiat în apă este apoi acoperit, masa fiind rearanjată, iar cina continuată deasupra, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Cercul se închide astfel, amintindu-ne de începutul spectacolului și de „nebunia" lui *Romeo*, care nu mai putea trăi având crime pe conștiință. Se pare că mulți dintre noi pot...

Deopotrivă subtil și plin de forță, necruțător de direct, îmbinând în proporții bine cântărite nuanțele de interpretare actoricească și eșafodajul ideatic ce motivează din punct de vedere regizoral alegerea acestui titlu, *Nu se știe cum* se înscrie între cele mai bune spectacole din această stagiune, confirmând ceea ce se putea bănui până acum: anume că Bocsárdi László face figură distinctă în peisajul teatral de la noi, propunând, în cadrul unui program artistic coerent și consistent, o poetică teatrală proprie.

EVENIMENT



Mircea MORARIU

Însemnele perfecțiunii

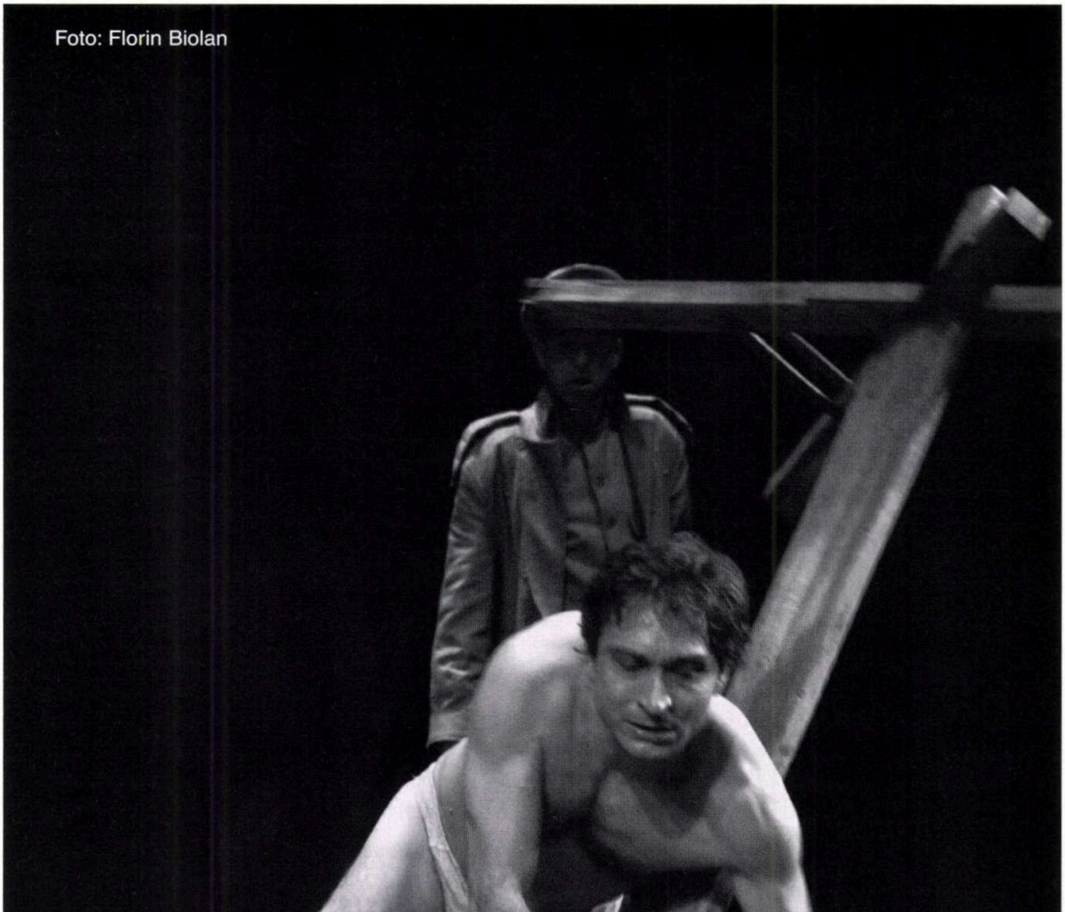
Woyzeck e o dramă neterminată, cu un final deschis și circulă în mai multe versiuni. Lista ei de distribuție cuprinde 21 de personaje și o numeroasă figurație. Aparent, ne aflăm în fața unei piese cu o desfășurare previzibilă, lineară, alcătuită din secvențe ce, la o privire superficială, riscă să pară monotone, tocmai pentru că surprizele la nivelul epicului sunt relativ puține. Rămânând, poate, la acest nivel superficial de percepție, un spirit de profunzimea lui Albert Camus se grăbea să scrie într-un text ce-și propunea să aproximeze *Viitorul tragediei* că „tragedia este ambiguă, drama simplistă", fără să observe că în intimitatea respectivei ambiguități se ascund numeroase nuclee de teatralitate ce fac ca piesa să iasă de sub presiunea unor determinări categoriale nete, să tenteze, să incite. Laconismul face ca *Woyzeck* să fie deopotrivă un text straniu și provocator ce îți dă sentimentul că, oricât de concentrat ai fi fost atunci când l-ai citit sau l-ai recitit, ceva totuși ți-a scăpat, că se impune o nouă lectură spre a desluși înțelesuri și a clarifica ambiguități, însușiri ce nu pot fi decât stimulatoare pentru fantezia creatorilor autentici. Iată de ce un text, ce nu impresionează nici prin construcție și nici prin înfruntări conflictuale foarte apăsat delimitate, invită la noi și noi lecturi, care înseamnă pentru regizor și trupă ocazia unui examen necruțător de maturitate artistică, unei confruntări cu sine, a unei partide de șah cu totul speciale tocmai din pricina faptului că nu se poate încheia cu remiză. Atunci când un teatru și un director de scenă își asumă misiunea de a monta *Woyzeck* e exclusă din start posibilitatea spectacolului mediocru (adică, de valoare medie), totul se joacă în termenii extrem de categorici ai succesului ori ai eșecului, asumate la modul absolut.

Poate tocmai din aceste motive, atunci când deja fusese rostită ultima replică, când s-a consumat copleșitoarea metaforă finală, parte a unui continuum de o incandescență generatoare de trăiri de maximă intensitate, când publicul a izbucnit într-un puternic ropot de aplauze ce părea că nu se mai sfârșește, răsplătind astfel excepționala muncă a regizorului Mihai Măniuțiu, a scenografilor Mihai Constantin Ranin și Valentin Codoiu, a coregrafei Vava Ștefănescu și a unor actori de excepție, directorul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, regizorul Tompa Gábor, un îndrăgostit de *Woyzeck* pe care, de altminteri, l-a montat de câteva ori, avea pe figură o lumină de bucurie, semn al unei liniști interioare ce se instalează numai după o puternică încercare emoțională. Ceva mai târziu, atunci când trupa s-a reunit spre a sărbători așa cum se cuvine ceea ce nu mă sfiesc să spun că înseamnă o mare reușită, Tompa Gábor, altminteri o persoană nu din cale-afară de locvace, a simțit nevoia să vorbească, să omagieze actorii și să-și felicite colegul, să-și mărturisească emoțiile cu care a așteptat seara premierei. Coerența și claritatea imaginilor, autenticitatea, firescul, dar și originalitatea cu care realitatea dramaturgică au fost transfigurate într-o ideogramă teatrală căreia eu nu i-am găsit nici cel mai mic cusur, pe care am urmărit-o cu sufletul la gură, cu emoție amestecată cu cerebralitate, mă determină să cred că, o dată cu

Foto: Florin Biolan

KÉZDI Imola

Foto: Florin Biolan



În prim-plan BOGDÁN Zsolt.

spectacolul *Woyzeck* regizat de Mihai Măniuțiu la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, patrimoniul teatral românesc s-a îmbogățit cu un spectacol de referință.

Laconismul, eliptismul esențial al textului lui Georg Büchner au fost aliați de nădejde ai regizorului. Așa după cum observa George Banu (cf. *Ultimul sfert de secol teatral*, Editura *Paralela 45*, 2003), „Măniuțiu respectă textul, dar fără să fie nicidecum prizonierul obedient al acestuia; textul este declanșatorul ce pune în lumină forțele secrete din care răsar acești inseparabili *tovarăși de drum*" – în cazul de față, ei constitue dialogul cu adevăratul eu lăuntric, eul creatorului și eul personajelor, dar și cu propriile noastre fantasme care pentru o oră și jumătate, se înveșmântează în costumele unei epoci care pare demult revolută, dar nu este, tocmai fiindcă regizorul nu istoricizează. Spectacolul lui Măniuțiu ilustrează ideea că incarnarea invizibilului înseamnă vocația primordială a teatrului. Întru revelarea acestuia, regizorul a întocmit un scenariu ce reduce și mai mult textul – care oricum de abia depășește 20 de pagini – a restrâns numărul de personaje. Montând *Woyzeck*, Mihai Măniuțiu a pornit de la premisa că nu există apropiere reală de capodopere în absența nevoii de a le situa într-o confruntare vitală cu prezentul. Iată de ce nu ambiția formelor l-a determinat pe acest director de scenă, care nu admite spectacolul leneș, neimplicat, să recurgă la formula spectacolului cu publicul pe scenă, aflat foarte aproape de actori, al căror joc e menit să-l ardă, să-l mistuie, să-i ceară să gândească, să participe. Deopotrivă poetic, complex și dur, cu numeroase simboluri, convocând o multitudine de mijloace care se contopesc în conglomerarea obsedantei imagini globale, spectacolul stârnește în sufletul spectatorului nu atât compasiunea pentru „un proletar primitiv care din punct de vedere social reprezintă mai puțin decât spectatorul mediu" (Friedrich Dürrenmatt), cât mai curând revoltă în fața incapacității imensei majorități a umanității bolnave de pe scenă de a înțelege și admite alteritatea. Din această perspectivă, montarea cu *Woyzeck* se situează într-o fecundă relație de continuare tematică cu anteriorul spectacol al lui Mihai Măniuțiu, cel cu *Medeea*, înfăptuit la Teatrul „Tamási Aron" din Sfântu Gheorghe.

Dincolo de boală, nefericitul Woyzeck, interpretat cu o magnifică și strălucitoare combustie interioară de excepționalul actor care e Bogdán Zsolt, reprezintă *port-drapelul* umanității. El e reprezentantul firescului, el e dușmanul anormalității generalizate. E ființa care a cunoscut ori crede că a cunoscut iubirea, care are un fiu, care a dobândit un rost cu adevărat omenesc. Tocmai de aceea, lumea bezmetică, măcinată de obsesiva *activitate* îl simte asemenea unui corp străin, îl agresează, îl umilește, îl răstignește, îl izolează, îi devorează puținele certitudini. Dacă Doctorul, Căpitanul, Subofițerul, Soldații sunt prizonierii unor acțiuni haotice, aleargă de colo până colo, se agită, strigă, își subordonează acțiunile unui spirit milităros lipsit de justificare, Woyzeck e întruchiparea sensibilului. El rupe o ordine, o pune în discuție și tocmai de aceea e cercetat cu niște aparate enorme și complicate, imaginate de Mihai Constantin Ranin. Iubirea sa pentru târfa Marie, siluetată cu infinite nuanțe de umanitate de Kézdi Imola, faptul de a avea un urmaș sunt considerate păcate capitale ce trebuie pedepsite. Astfel încât acțiunile împotriva acestui umil oștean terorizat și traumatizat se intensifică, îi forțează zăgazurile. Woyzeck optează pentru plecare, o plecare din viață, pentru întâlnirea cu neantul, un neant a cărui primă victimă va fi Marie. Numai că un alt Woyzeck, Andres, jucat cu o discreție și o concentrare exemplare de Dimény Aron, va intra în scenă, pregătindu-se să atenteze la falsul echilibru al

Foto: Florin Biolan

DIMÉNY Aron și BOGDÁN Zsolt.

unei lumi dizarmonice, formată din homunculi, pe care oamenii și umanitatea o amețesc.

Așa după cum spuneam, Măniuțiu nu istoricizează acțiunea, preferând generalizarea. Iar pentru ca asta să-i reușească, el beneficiază de sprijinul unor actori de mâna întâi ce își trec în fișa de creație roluri exemplare, însemnând tot atâtea personaje ce focalizează personajul principal. E vorba de Bács Miklós și Biró József, într-un joc de o complementaritate exemplară, de Hatházi András, un actor prin al cărui joc Nebunul trăiește intens, zbuciumat de neputință, de Salat Lehel, Orbán Attila, Sinkó Ferenc, Molnár Levente, Laczkó Vass Róbert, Galló Ennö, Buzási Andras, Fogarasi Alpár.

Nimic nu i-a scăpat de data aceasta regizorului. Eclerajul e desăvârșit și evidențiază costumele de culoare gri – o culoare considerată în general ingrată – concepute de Valentin Codoiu. Fotogramele ce surprind chipurile chinuite ale lui Woyzeck și Mariei sunt de o expresivitate răscolitoare. Comentariul muzical – în alcătuirea căruia Măniuțiu se slujește cu folos de pagini clasice celebre, îmbinând atât de fermecătoarea *Sonată a lunii* cu reorchestrarea și desfacerea zgomotoasă a unor fragmente din mișcarea *Moartea vânătorului* de Gustav Mahler, se alătură, la rândul său într-un spectacol de la care pleci urmărit de dorința de a-l revedea, fiindcă simți, știi că ai trăit o oră și jumătate în care ți-a fost dat să cunoști starea de grație a teatrului.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – *Woyzeck* **de Georg Büchner. Traducerea: Thenzo Gábor. Regia: Mihai Măniuțiu. Dramaturgia: Kelemen Kinga. Decor: Mihai Constantin Ranin (Mc. Ranin). Costume: Valentin Codoiu. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Cu: Bogdán Zsolt, Kézdi Imola, Bács Miklós, Biró Józséf, Hatházi András, Salat Lehel, Dimény Aron, Orbán Attila, Sinkó Ferenc, Molnar Levente, Gallo Ernö, Buzási András, Fogarasi Alpár. Data premierei: 2 aprilie 2005.**

Marinela ȚEPUȘ

Simplitatea maturității
sau
maturitatea care te poartă către simplitate?

Am urmărit cu asiduitate activitatea lui Mihai Măniuțiu din ultimii cincisprezece ani. Este, incontestabil, unul dintre cei mai talentați, mai inteligenți, mai cultivați și mai consecvenți cu sine, dar și mai histrionici, regizori. În același timp, rămâne și unul dintre puținii creatori (încă) în stare să ne surprindă. Asta chiar dacă recunoaștem de mult *stilul Măniuțiu*. El surprinde mereu prin modalitatea de abordare a fiecărui text.

În vremea din urmă, este atras de o redimensionare a dramaturgiei clasice, cu precădere cea antică, dar nu numai. Excelent teoretician, conform, în creația regizorală, cu ideile susținute în scris, face ca traseul său artistic, fără a (mai) fi abrupt, să aibă modulări, mici (uneori, mari) salturi, chiar și atunci când „improvizează“ pe aceeași temă (vezi cele două versiuni ale *Bacantelor*, la TNB și Teatrul „Tony Bulandra“ din Târgoviște). Montează mult pe câteva scene din țară. Se adaptează oricărui loc, ținându-și, pentru vreun timp (niciodată definitiv), aproape, unul sau doi prieteni-artiști. (În vremea din urmă, îl însoțesc, în demersurile artistice, Vava Șefănescu și Marian Râlea). Dar nici asta nu devine o regulă. I se poate reproșa faptul că face prea multe spectacole într-un timp record. Că, recunoscându-și sau nu (și) neîmplinirile, trece mai departe, neuitându-se în urmă, nedorind să mai „repare“ ceva. Este un semn de liniște interioară sau, poate, de maturitate. Decât să lipești cioburile unui vas, oricât de prețios, mai bine modelezi altul. Spuneam că Mihai Măniuțiu lucrează foarte mult. Adevărat. Dar nu într-atât încât să nu aibă preferințe. De fapt, se *așază* mai ales acolo unde găsește lutul bun pentru operele sale. Pentru că Mihai Măniuțiu este, înainte de toate, un modelator. După un *Faust* extraordinar, realizat acum un an sau doi la Teatrul Maghiar din Cluj, Mihai Măniuțiu s-a întors aici pentru a pune în scenă *Woyzeck* de Georg Büchner. Un *Woyzeck* foarte personal. Marcat de o autentică simplitate. De o simplitate tulburătoare, care aproape că te face a vrea să uiți tot ceea ce ai văzut în ultima vreme. Spectacole care poate că ți s-au părut „acceptabile“ și care acum te calcă pe nervi. De ce impresionează acesta în mod deosebit? Decor aproape inexistent, capre de lemn, multifuncționale, în centrul spațiului de joc (instrument de tortură pentru Woyzeck, mai ales), elemente puține. Cenușiul decorului se prelungește și în costume. Uniforme. De niciunde, ca să poată aparține oricărei epoci dominate de o tiranie. Actorii se mișcă parcimonios (într-un spațiu relativ strâmt), însă exact, pe trasee bine delimitate, astfel încât să poată exprima maximum de sentimente în gesturi cât mai puține. Firește, regizorul nu se află oriunde, ci la Teatrul Maghiar din Cluj, unde (auto)disciplina artiștilor se află la loc de cinste. Nu putem face abstracție de acest adevăr.

Văzând acest *Woyzeck*, nu am putut să nu-mi amintesc de un altul, realizat de un june-artist, Radu Apostol, la Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila. Pe parcursul

În prim-plan: BÁCS Miklós

Foto: Florin Biolan

BIRÓ Józséf, BÁCS Miklós și BOGDÁN Zsolt

Foto: Florin Biolan

BOGDÁN Zsolt şi KÉZDI Imola.

reprezentației clujene, sub forma unor mici fascicole, mă fulgerau fragmente din celălalt spectacol. Decalajul era imens. Tot ceea ce, la junele artist, era stufos, încâlcit, năucitor, aici se clarifica, era trasat în linii sigure, direct mergătoare la suflet. Tot ceea ce acolo devenea incoerent (din cauza prea multelor semne folosite), în acesta, avea limpezime de cristal. Spectacolul lui Măniuțiu este un joc al ideilor pure, curățate de orice balast; este unul dintre acele momente de grație ale artistului, care nu pare să mai aibă orgolii și creează numai pentru nevoia de a se exprima pe sine. Este ca un poem care ne asigură de desăvârșirea artei autorului său. Chiar dacă nu ar mai fi nimic de aici înainte, creatorul se poate simți împlinit. Dar sunt sigură că nu va rămâne cu atât.

Crenguța MANEA

Simple note...

Că Mihai Măniuțiu este atras în egală măsură de cuvânt ca și de imagine, este un lucru probat de artist, cu virtuozitate, atât în domeniul spectacolului teatral cât și în volumele de proză sau în cele de reflexie teoretică asupra actului scenic. Atunci când convertește cuvântul-replică din textul dramatic în gest, în mișcare ritmată devenită coregrafie, Măniuțiu, de fapt, construiește / vizualizează pe scenă un discurs, rezultat al relațiilor pe care textul de la care pleacă înscenarea le provoacă în imaginarul artistului. Este conflictul extras din virtualitatea conținută a textului și redat în expresie proprie actualizată teatral; o demonstrează cu rigoare aproape fiecare premieră a sa. De undeva din apropiere, oniricul pândeștete realul, îl interoghează și îl invadează cu specii ale imaginarului; pe acest palier se instalează dialogul dintre autorii dramatici și Mihai Măniuțiu.

Profund preocupat de cortină – această „spărtură a lumii" cum o numește George Banu – regizorul exploatează virtuțile ei de element care permite trecerea sau disocierea. În antologicul *Richard III* pus în scenă la **Odeon**, la începutul anilor `90, Marcel Iureș străbate impetuos perdele de spoturi luminoase, cortine imateriale; un fel de limite pe care Richard le depășeșete angajat în a demonstra că ființa lui nu poate fi condiționată în această lume, el aparținînd alteia. În absența determinărilor, EL – Richard are toate posibilitățile, deci poate experimenta orice, în oricâte metode și nuanțe; și cel mai tentant, maleficul (este tentația pe care o încearcă și un alt personaj al lui Măniuțiu, Caligula). Încoronarea lui Richard III explodează într-o scenă uluitoare: un fel de arhanghel însoțit, parcă, de cete de îngeri invadează spațiul cu forța dezlănțuită a cataclismelor descrise de Apocalipsă; vibrații mai întâi joase, care apoi cresc în intensitate, accentuează amenințarea. Este izbânda la superlativ a Regelui-Histrion care și-a exersat pînă atunci seducția în direcții diferite; ceea ce a rezultat prin compunerea vectorială a maleficului se aplică, se exercită acum punctual și străpunge cercul coroanei într-o orgiastică luare în posesie. Este unul dintre năucitoarele momente de teatru fixate în memoria afectivă a spectatorului care sunt, moment dionisiac întru totul.

Dificultatea de netrecut în traseul lui Richard apare atunci cînd, surpat pe dinăuntru, nu-și mai ajunge sieși; în noaptea halucinantă, a coșmarului cu mere risipite, dinaintea bătăliei decisive, el află: „Pieri-voi, căci nu mă iubește nimeni". Comparativ cu tabloul dedicat lui Richard III din volumul său de eseuri inspirate de dramaturgia shakespeariană, *Cercul de aur,* noutatea – o interpretare ce-și găsește originea în estetica lui Artaud – pe care o aduce Mihai Măniuțiu în spectacolul de la **Odeon**, este legată de prezența Dublului lui Richard, personaj enigmatic, cu mască de lup. Dezvăluirea se petrece într-un final de grație în care Richard și Dublul său rămîn îmbrățișați, inseparabili, în conul de lumină care-i adună și, poate, îi absolvă. În spectacolul de la **Bulandra**, tot un clopot de lumină îi izolează la sfîrșitul dramei pe Caligula – și el *un mal-aimé* – și pe Drusilla în universul lor fantast, doar aici fiindu-le permisă reîntâlnirea.

Aceste imagini mi-au revenit în memorie după premiera lui Mihai Măniuțiu de la **Teatrul Maghiar de Stat** din Cluj, *Woyzeck* de Georg Büchner, un spectacol care concentrează întreaga tensiune creatoare a realizatorilor-actori: coregraf Vava Ștefănescu; McRanin (decor), Valentin Codoiu (costume). Spiritul cazon exersat cu eficiență și pragmatism brutal – întruchipat cu precizie de ceasornic de Miklós Bacs *(Căpitanul)* și Biró József *(Doctorul)* prin „aktion" și forță pînă la un prototip deformat caricatural – spiritul cazon distorsionează universul lui Woyzeck. O forță primitivă, de stihie, se degajă din marșul soldaților, înaintare dictată de același duh „aktion" – cortină care unește și orientează valurile instinctelor unor bieți oameni abandonați stereotipiei mecaniciste.

Vulnerabil și, cu toate acestea, puternic până la sacrificiu pentru binele lui Marie și al copilului lor, Woyzek poate fi împins la crimă, ispitit de demonul „demnității virile" – puterea manifestată ca posedare, nu doar erotică, fără drept de apel, cu orice chip. Există în spectacol o scenă în care Woyzeck, atârnat de o bîrnă, este ca și crucificat de Căpitan și Doctor, imagine profană a lui Iisus între cei doi tâlhari; amintește cumva de Prințul Constant al lui Grotowski prin suferința polarizată a jocului excesiv, aproape imposibil de privit fără a nu te contamina, din interpretarea lui Bogdán Zsolt. Măniuțiu îl desprinde pe Woyzeck de celelalte personaje proiectându-i chipul torturat, dematerializat. Actorul conferă durerii atroce inepuizabile expresii; sub semnul excelenței artistice, Bogdán Zsolt reușește să împlinească personajul de la trăirile suferinței provocate de ostilitatea lumii din jur, a absenței iubirii, până la implacabile intenții justițiare, eliberarea lui Marie prin moarte.

În lumea falocrată în care se găsește, fragila Marie (prezență ardentă Kézdi Imóla!) este condamnată a fi o fantasmă erotizantă ale cărei imagini sunt proiectate și consumate în grup.

Fără a folosi concret cortina, Măniuțiu operează în *Woyzeck* separarea spațiilor prin efecte de ecleraj adecvate și tăieri bruște ale luminii. Rămâne decupată, într-un final, privirea ca un țipăt fixată de Dimeny Áron asupra spectatorilor.

Cortina revine ca element esențial și cu rol explicit într-o altă montare shakespeariană a lui Măniuțiu: *Richard II* de la **Naționalul** bucureștean; cortina delimitează de contingent lumea Regelui-Artist/Amant (un personaj care se simte la fel de neiubit!) ispitit și ispitind prin teatru; proiect sortit eșecului din fașă, Richard II va încerca să concilieze arta și politica, dar contaminarea frumosului este o vină ce trebuie ispășită.

Într-o contemporaneitate accentuat secularizată, în care paradigmele culturale – cu puține, prea puține excepții –nu sînt circumscrise unei gândiri și unei trăiri religioase, foarte rari sunt artiștii preocupați să exprime raporturile pe care omul le mai păstrează cu divinitatea.

Prin *Experimentul Iov* de la **Teatrul Național Radu Stanca – Sibiu** (un alt exemplu ar putea fi și *Tragica istorie a Doctorului Faust* după Marlowe), Mihai Măniuțiu readuce în centrul reflexivității sale teatrale tema des explorată de artist, cea a ispitirii, apelând de data aceasta la sursa biblică. Este un spectacol care poartă semnele poeticii regizorului; spațiul de joc – înconjurat de un perete circular opac și înalt, în care sînt practicate mici fante pătrate prin care spectatorii pot urmări reprezentația – trimite la o rezolvare similară în *Antigona* (acolo apărea și o diferențiere spațială organizată pe verticală); această separație netă sugerează spectatorului că trebuie să elaboreze o strategie de trecere de la un spațiu la celălalt, pentru a avea acces la exercițiul teatral și, implicit, la o altfel de cunoaștere . *Experimentul Iov* se structurează în jurul credinței neclintite de nici una dintre suferințele trimise de Dumnezeu ca mari încercări. În Iov, Marian Râlea dă formă durerii concentrat, jocul său are vibrație și tensiune; el opune ispitirilor aduse de un *Satana* (Pali Vecsei) estet – ce încearcă mici delicii gastronomice și este confortabil plasat în scenă pe o bicicletă –, încrederea desăvârșită că Dumnezeu nu-l va pierde. În alt registru al ispitirilor, asupra lui Iov se revarsă și neputința de a înțelege, de a accepta, a soției sale; cu prea multe accente patetice, Diana Văcaru risipește o parte din intențiile de comunicare. Aproape omniprezent, *Îngerul* (Ofelia Popii, cu o gestică precisă) este „instrumentul" prin care sînt urmărite, măsurate, poate și înregistrate, reacțiile lui Iov; semn teatral din categoria martorilor neutri pe care Măniuțiu îi folosește, personajul este vehicolul prin care se revelează puterea divină. Voința lui Dumnezeu se dezvăluie pe calea luminii și a sunetului; universul sonor al montării, în special fragmentele din „Cartea lui Iov", amplifică misterul.

Disparate sau înșiruite într-o ordine a-logică, de cele mai multe ori, imagini din spectacolele lui Măniuțiu se adună în memoria teatrală a spectatorilor care suntem; de acolo, ele revin atunci cînd artistul propune o nouă încercare de cuprindere, de apropiere, de interogare a zonelor care-l interesează. Se stabilește o dinamică a receptării în care comunicarea se articulează într-un cod căruia fiecare nou spectacol îi adaugă alte elemente.

„Frumosul este îngrozitor iar îngrozitorul este frumos" spun cele trei vrăjitoare din *Macbeth* într-una dintre incantațiile lor; Mihai Măniuțiu creează pe scenă esența fascinației exprimate prin farmec echivalându-l estetic cu frumosul, iar farmecul se opune definirii, conceptualizării, teoretizării; își face simțită prezența neașteptat sau se insinuează în timp – joc al dragostei și-al întâmplării! Farmecul se lasă descoperit celor aleși, e subiectiv, imediat, gingaș și de aceea este apropiat semantic de cuvântul grație. Unele dintre spectacolele lui Mihai Măniuțiu se ordonează ca „un scurt tratat" despre farmec, ispită și seducție...

„Eu selectez semne [...] Semne ale trans-trans-transcendenței" spune Hingherul în *Memoriile hingherului*, volum de proză scurtă de Mihai Măniuțiu. Oare de ce...Să fie vorba despre camera a cărei ușă nu trebuie deschisă?!

București

SPECTACOLE

Adrian MIHALACHE

Adulter și crimă

Nu se știe cum de s-a nimerit ca premiera piesei *Nu se știe cum* de Luigi Pirandello, la Teatrul Nottara, să aibe loc o dată cu alte două evenimente înrudite. Pe ecrane, a fost lansat filmul *Closer*, ecranizare a piesei dramaturgului englez Patrick Marber, iar Teatrul „Bulandra“ a prezentat celebra *Șase personaje în căutarea unui autor* a lui Pirandello, în regia lui Liviu Ciulei. Prima coincidență ne face să înțelegem mai bine diferența dintre profunzimea dramatică și meșteșugul inteligent practicat. A doua ne dă posibilitatea unor observații interesante asupra naturii demersului regizoral. Atât în *Nu se știe cum*, cât și în *Closer*, avem de-a face cu două cupluri care se combină în cruciș și în curmeziș. Intriga ar fi demnă de teatrul de bulevard, dacă ar fi tratată cu lejeritate și umor, dar ambii autori abordează tema cu gravitate. Patrick Marber arată cum adulterul amenință să distrugă personalitățile tuturor celor implicați. Personajele lui confundă onestitatea cu sinceritatea. Ei refuză constrângerea fidelității, dar se simt datori să relateze partenerului lezat nu doar faptul trădării, ci și toate detaliile lui. Cum diavolul tocmai în detalii se ascunde, el apare de îndată ce acestea sunt dezvăluite, supunându-i pe cei care le află la adevărate torturi psihice. Morala este că... morala, totuși, contează. Din fericire, nu se merge până la a se afirma că, dacă morală nu e, nimic nu e, deoarece minciuna rămâne o soluție, măcar temporară. Departe de a trebui respinsă ca o conveniență demodată, ipocrizia, tribut pe care viciul îl datorează virtuții, merită utilizată ca mijloc de menajare și chiar de autoapărare. Patrick Marber pune multă inteligență în a crea situații interesante și dialoguri cu nerv, dar piesa rămâne în zona studiului de moravuri și a „biciuirii“ lor. Cu totul altfel stau lucrurile la Pirandello.

Contele Romeo Daddi este obsedat de bănuieli în privința fidelității soției sale. Ele au fost declanșate de avansurile unui personaj mai curând ridicol, marchizul Nicola Crespi, dar se vor deplasa în curând și înspre prietenul familiei, Giorgio Vanzi. Pe de altă parte, chiar Daddi a avut un moment vinovat de intimitate cu Ginevra, soția prietenului. Problema nu este, însă, adulterul, ci mecanismul care-l declanșează. Daddi comisese odinioară o crimă gratuită, la fel ca Meursault, „străinul“ lui Camus. El investighează dacă dedesubtul adulterului zace un același impuls ca și în spatele crimei, impuls de necontrolat, căruia ar fi imposibil să i te opui. Din dramă de alcov, piesa *Non si sa come* basculează în tragedie dostoievskiană. Spațiul psihologic al bănuielilor și geloziei este înlocuit cu abisul dintre crimă și pedeapsă. Daddi dezvăluie relațiile adulterine care minează stabilitatea cvartetului de prieteni nu dintr-o asumare stângace a sincerității, ca în piesa lui Marber, ci din dorința obscură de a se supune pedepsei, pentru crima pe care o săvârșise cândva. Finalul spectaculos este datorat și colaborării cu faimosul actor, Alexander Moissi, creatorul rolului principal.

Nu se știe cum este ultima piesă a lui Pirandello, scrisă în același an cu *Uriașii munților*. A fost tradusă de Stefan Zweig, iar procesul traducerii a prilejuit o

Marius STĂNESCU

Foto: Ionuț Staicu

corespondență interesantă între cei doi autori, publicată recent. Pirandello pare că își analizează cu luciditate propria vină de a fi făcut pactul profitabil cu un regim incompatibil cu valorile culturale. Mussolini i-a oferit un teatru în care să-și monteze piesele și să-și impună vedeta preferată, pe Marta Abba, pasiunea târzie a vieții lui. Regimul fascist i-a oferit subvenții, i-a făcut publicitate internațională, a susținut material turneele cu piesele lui. Pirandello s-a revanșat față de Mussolini, făcând, la rândul său, propagandă regimului fascist. „Sunt fascist pentru că sunt italian“, a declarat el. A susținut public invadarea Abisiniei și a oferit guvernului italian medalia Premiului Nobel, ca participare în efortul de război. Este plauzibil ca piesa să exorcizeze tocmai această vină interiorizată de autor. În orice caz, dimensiunea metafizică a piesei i-a inspirat marelui istoric și filosof al religiilor, Rafaelle Pettazzoni, mentor și prieten al lui Mircea Eliade, un articol semnificativ.

Felul cum s-a apropiat de piesă regizorul Bocsárdi László este extrem de interesant, mai ales în comparație cu demersul lui Liviu Ciulei, din montarea Pirandello *(Șase personaje...)* de la „Bulandra“. Primul este, în primul rând, un intuitiv, al doilea, mai cu seamă, un reflexiv. La Liviu Ciulei, forma spectacolului pare să fi fost pe deplin închegată, încă înainte de începerea repetițiilor. La Bocsárdi, deși controlul rațional nu lipsește, pare că ceva neașteptat stă mereu să se întâmple, ceva care ar putea schimba, în mod surprinzător, cursul reprezentației curente. Bocsárdi are un simț acut al *timing*-ului, comparabil cu cel al lui Tadeusz Kantor, care intervenea, fără jenă, pe scenă, pentru a corecta abaterile de la *tempo*-ul stabilit. Dar Bocsárdi nu urmărește atât acuratețea ritmului, cât reglajul energetic al spectacolului. El construiește acumulări de energie și stabilește momente precise, în care aceasta, ajunsă la apogeu, să treacă într-o altă formă. Problema este că, lucrând intuitiv, este dificil ca transformarea de energie să coincidă cu o răsturnare de semnificații. În cazul spectacolului cu *Nu se știe cum*, fenomenul, din fericire, se întâmplă, dar pare rezultatul unui zar norocos. Regizorul a mizat, ca și în montarea *Avarului* de la Craiova, pe scenografia spectaculoasă creată de Bartha József. Sala „George Constantin“ a Teatrului „Nottara“, a devenit un câmp de forțe, cu trei axe, în centrul cărora se află masa rotundă, încărcată cu veselă pretențioasă, masă gravitațională și electromagnetică, totodată, care se transformă subit în acvariu, din simbol cultural, în mediu organic, lichid. Inovația nu este nemaiîntâlnită: am văzut, în Germania, un spectacol cu *Casa de păpuși* de Ibsen, în care Nora și Helmer treceau, ca în transă, dintr-un acvariu în altul. Spectaculozitatea jocului actorului scufundat în apă impresionează, însă, în context bucureștean, excesiv, până la a abate atenția de la mesaj, deși nu este o opțiune gratuită, căci subliniază trecerea piesei din planul social în cel metafizic.

Actorii se simt bine în costumele create de Dobre Kóthay Judit. Personal, le găsesc cam banale, aș fi preferat un design mai elaborat, dar trebuie să recunosc că sunt adecvate. Marius Stănescu, în rolul contelui Daddi, face un tur de forță, și nu mă gândesc numai la starea de imersiune în acvariu. El știe să-și gestioneze energia, astfel încât să nu rămână, nici un moment, inert, chiar în absența replicii. Intonația logică a textului, controlul atent al gesturilor sunt caracteristicile unui actor lucid și inteligent. În această fază a carierei, i-ar folosi lecturile diversificate, care ar da interpretării sale mai multă densitate. Claudiu Bleonț este pasional, cu nuanțe de autoironie, în rolul ofițerului Vanzi. Face un cuplu bine asortat cu Ada Navrot, în rolul Ginevrei. Aceasta din urmă este în excelentă formă, dar pune puține nuanțe în jocul ei, oarecum monocord. Constantin Cotimanis construiește cu subtilitate rolul secundar al marchizului Respi, parodiind inspirat stilul personajelor

Foto: Ionuț Staicu

Claudiu BLEONȚ

de comedie din secolul al XVIII-lea. Este a cincea roată la căruța piesei, dar una care se învârte foarte bine. Catrinel Dumitrescu a conceput rolul contesei Daddi din tușe fine, insinuante, de fragilitate amestecată cu subtilitate. Contrastul față de interpretarea Adei Navrot dă echilibru spectacolului. Personajul pare, totuși, cam șters, pierdut printre nuanțe. Actrița vine din alt tip de teatru decât cel pirandellian.

Spectacolul de la Teatrul Nottara este un exemplu de demers energic și inspirat, prin care o piesă importantă, în loc să fie actualizată, pe baza unui concept, este reînviată, prin intuiție creatoare.

Teatrul „Nottara“ – Nu se știe cum **de Luigi Pirandello. Regia: Bocsárdi László. Decorul: Bartha József. Costumele: Dobre Kóthay Judit. Distribuția: Marius Stănescu** ***(Romeo Daddi),*** **Catrinel Dumitrescu** ***(Bice Daddi)*****, Claudiu Bleonț** ***(Giorgio Vanzi),*** **Ada Navrot** ***(Ginevra),*** **Constantin Cotimanis** ***(Nicola Respi).*** **Data premierei: 23 martie 2005.**

Foto: Ionuț Staicu

Catrinel DUMITRESCU

Radu SLOBODEANU

A vorbi despre ceea ce nu se poate ști

„Când cineva a fost scos o dată din viață și a avut timpul și calmul necesar ca să-și pună o singură întrebare esențială cu privire la dânsa – una singură – rămâne otrăvit pentru totdeauna... Desigur, lumea continuă să existe, dar cineva a șters cu un burete, de pe lucruri, importanța lor ...“

Max Blecher – ***Inimi cicatrizate***

„Detest arta simbolică, în care reprezentarea își pierde spontaneitatea pentru a deveni un mecanism, o alegorie... care prin ea însăși nu poartă nici un adevăr, fie el fantastic ori direct, ci este făcută pentru a servi o demonstrație.“, scria Pirandello. Prin temele lor recurente, „reprezentative“ pentru revoluția marcată, la începutul veacului, de psihanaliză (și de relativitate), dar și pentru experiența familială atroce a autorului însuși (psihoza soției – o paranoia axată pe gelozie), tocmai spectacolele după piesele pirandelliene riscă să devină, azi, „demonstrative“. O demonstrație ce susține natura enigmatică a personalității în raport cu unghiurile din care este privită, ambiguitatea realului în raport cu imaginarul, greutatea pe care o capătă lucrurile doar posibile în fața faptelor întâmplate etc.

În cazul ultimei premiere de la Teatrul „Nottara“, semnată de Bocsárdi László (cu piesa autorului, *Nu se știe cum*), acest lucru este departe de a se întâmpla, în ciuda capcanei pe care ne-o întinde construcția scenică. Căci regizorul induce jocului celor cinci actori principali un ritm firesc și o relaționare atât de natural dozată, încât apropierea de ei riscă contagiunea, iar descoperirea mizei este resimțită ca primejdioasă. Această apropiere se impune și prin colocvialitatea aranjamentului scenic: spectatorii plasați în jurul unei mese rotunde, fastuos pregătite pentru ospăț. Mișcarea continuă a personajelor în jurul ei indică, în mod concret, forța centrifugă a vieții comune. Contrapunctul acestei mișcări atinge un prag de semnificație, de intensitate dincolo de surpriza în sine: vesela este îndepărtată, masa este dezvelită și descoperă un bazin (transparent) plin cu apă. Numai Contele *Romeo Daddi* (Marius Stănescu) se va plasa în *centrul* inaccesibil celorlalți, jucând ultima parte a spectacolului, scufundat.

Pentru că, întrebarea crucială a personajului Romeo Daddi este: „există iertare?“, iertare formulată scenic prin „botezul“ din final. De altfel, prima replică a contelui este *„Nu, draga mea, scopul este iertarea... Numai ca să știi și să ierți“.* Iertarea este percepută, în logica afectivă a spectacolului, ca singura posibilitate de a menține viața *(„Ca să salvez viața, cel puțin pentru voi. Viața asta a voastră, a tuturor“).* O viață, în afara căreia a fost aruncat, în copilărie, de „păcatul originar“ al unei crime întâmplătoare (rămase nepedepsite), dar nu mai puțin apăsătoare *(„crimele adevărate nu au nevoie de tribunal“).* O crimă comisă „nu se știe cum“, la fel ca și adulterul de care se învinuiește acum *(„bucurie a unui corp care se trezește, fremătând“).* Însă, în acest „nu se știe cum“ își dau întâlnire și fericirea *(„fericirea e întotdeauna ceva neașteptat și teribil atunci când apare“)* și providența *(„Dumnezeu se gândește la toate, dar nu putem ști cum! El vrea acum să mă pedepsească așa...“)* dar și „răul“ mereu posibil atunci când *„totul se petrece în afara conștiinței tale“.* Tocmai de aceea intensitatea interogației asupra iertării devine punct de răscruce în logica spectacolului.

Tema incertei nebunii a lui Romeo este valorificată de regizor în registrul bufonilor clasici, shakespearieni: deplin eliberați de canoanele sociale, nebunii văd nevăzutele, resimt (încă) ne-întâmplatele, spun „de-nerostitele“, știu că există lucruri de ne-știut, cultivă adevărul despuiat de apanajul rațiunii comune, al maieuticii. O frivolitate înțeleaptă, o înțelepciune ludică: iată tonul în care Marius Stănescu creează un „bufon“ cuceritor prin libertate și zâmbet, cutremurător prin amărăciune și sfâșiere lăuntrică. De altfel, el încearcă să *smulgă* pe fiecare dintre celelalte personaje din „mișcarea centrifugă“, deplin exactă, introducându-l într-un fel de ritual expiatoriu. Le mânjește fețele, rând pe rând, cu o pastă colorată (roșie, neagră, verde), descoperind vizual alteritatea din ei înșiși. Și, totuși, aceștia nu pot decât să se „izbească“ de ne-omenescul ce s-a strecurat prin persoana contelui. *„Tu faci un rău și știi că-l faci. Asta e ceva omenesc. Eu nu. Și Bice e ca tine, dar ea în bine... Și tu, Georgio, știi bine tot ce faci, micile greșeli, care nu sunt crime adevărate...“*

Și astfel, cu acest inedit text pirandellian, Bocsárdi László reconstruiește emoțional drama celui care a ajuns dincolo de orizontul vieții celorlalți, martor al unor realități inavuabile, „străinul“ prin excelență. În final, sacrificiul său asumat suprapune baia „botezului“ peste mormânt. Romeo Daddi este omorât pentru ca viața să-și poată salva meschina dar securizanta ei coerență. Măștile se șterg, masa care îl acoperă este redecorată, iar imaginea ospățului, ce are loc în tăcere, închide spectacolul.

Cu un text tradus și montat pentru pentru prima oară la noi, spectacolul *Nu se știe cum,* de la „Nottara“ se constituie într-un fapt *singular* atât pentru spectatorul bucureștean de teatru, cât și pentru pasionatul de opera lui Pirandello. La invitația Teatrului „Nottara“, regizorul Bocsárdi László montează pentru prima oară, cu o trupă formată din actori ai scenei bucureștene – încă o „premieră“. Singularitatea acestei montări este, însă, dublată de *unicitatea* unei concepții regizorale care, prin acuitatea urmăririi emoției și a sensului scenic, poate comunica noi dimensiuni în cadrul poeticii pirandelliene, în replică deplină la însăși experiența Contelui: *„poate cea mai mare surpriză care ne așteaptă va fi aceea a existenței lucrurilor care nu erau, doar ni se părea că sunt, dar nu erau: sunete, culori. Și tot ceea ce simțeam și gândeam, totul era nimic.“*

Ada NAVROT

Foto: Ionuț Staicu

Crenguța MANEA

Nivelurile realului

Ce se găsește dincolo de un interior fastuos, o masă opulentă încărcată cu argintărie, o viață cuprinsă în niște reguli bine stabilite și ce există sub convenientele care, odată păstrate, asigură pojghița de respectabilitate necesară cadrului social? În acest spațiu închis ca o capcană – sugestie accentuată și de distribuirea spectatorilor de jur-împrejurul spațiului de joc – se declanșează criza celor cinci personaje pirandelliene din spectacolul *Nu se știe cum* (1); triunghiul amoros este transformat de Pirandello într-un poligon tensionat diferit, în funcție de evoluția dramei.

La întîlnirea ce a urmat după seara premierei – bine venită inițiativa Teatrului „Nottara“ de a crea, în colaborare cu Radio Europa FM, un spațiu de reflexivitate teatrală numit Grupul de Dialog Teatral; să sperăm că nevoia reală de comunicare din teatrul românesc va fi una nu doar manifestată ci una și susținută! – regizorul Bocsárdi László declara: „...teatrul atacă societatea și trebuie să o neliniștească“. Explorarea pe direcția unui vector ce însumează componentele universului moral este comună mai multor spectacole semnate de Bocsárdi, de ar fi să amintim *Antigona*, *Romeo și Julieta*, *Avarul*. Chiar dacă acoperită de senzualitatea manifestă a realității concret-palpabile – sursă a tentației plăcerii insațiabile și de aceea amorale – există o nevoie puternică a sufletului omenesc către o lume a ordinei morale. Și scenografia elaborată de Dobre Kóthay Judit și Bartha József conduce la o astfel de interpretare; raportul acoperit/dezvăluit, opac/transparent este unul exploatat scenografic în sensul existenței mai multor niveluri ale realului care se cer descoperite și cunoscute.

O nevoie expiatoare îl face pe Contele Romeo Daddi să exclame: „Trebuie să-mi găsesc pedeapsa! Pedeapsa mea! Pedeapsa!...“; aspirația irepresibilă către ordine morală este resortul care-l împinge pe acest personaj să-și recunoască vinovăția și să dorească ispășirea: „...nu mai pot trăi fără să mint și fără să mă simt vinovat“. Subtilitatea psihologică și expresivitatea poetică din monologul mărturisirii lui Daddi ca și dinamica mișcărilor de conștiință sunt susținute de Marius Stănescu cu finețe de seismograf. Această tensiune provoacă jocul pirandellian al măștilor în căutarea unei identități instabile care se sustrage aproape mereu definirii. Realitatea simbolică a imaginilor teatrale – chipurile actorilor vor căpăta prin machiaj atribute de mască – se grupează realizând sintaxa spectacolului; ritmul acestei coagulări este uneori trenant și pentru că unele dintre căutările actorilor Catrinel Dumitrescu și Claudiu Bleonț nu sunt finalizate; reține atenția energia dramatică bine susținută a Adei Navrot, prezență convingătoare în spectacol și umorul nuanțat din interpretarea lui Constantin Cotimanis.

Momentul fulgurant al intervenției unei alte realități, superioare celei în care rămîn prizonieri cei patru, este ratat – și nu întîmplător, în prima parte a montării, Daddi încearcă să se convingă și să-i convingă și pe ceilalți că „...scopul este iertarea [...]. Numai să știi și să ierți“; drept consecință, amputarea metafizică se petrece ca un botez spre iertare care cade grotesc și actorii jocului social își acceptă măștile. Masa reacoperă suprafața apei din care Contele Daddi nu se mai ridică.

Mircea GHIȚULESCU

Marchizul de Sade în haine decolorate

Viața marchizului de Sade a căpătat proporții impresionante în ultima jumătate de secol, devenind o adevărată legendă. A comentat-o, între alții, dramaturgul suedez Peter Weiss în piesa cu cel mai lung titlu din lume *(Persecuția și executarea lui Jean Paul Marat reprezentată de grupul de teatru de la ospiciul din Charenton sub conducerea domnului de Sade,* 1964), celebră după montarea lui Peter Brook și a parafrazat-o japonezul Yukio Mishima în *Madame de Sade.* O nouă poveste despre **Marchizul de Sade,** scrisă de americanul Doug Wright pentru filmul cu același titlu, a ispitit-o și pe Beatrice Rancea în spectacolul de la Teatrul Odeon. Versiunea ei se adaugă celorlalte, făcând ca mitul lui Sade să-l înlocuiască pe Don Juan, care a rămas de o naivitate clasică pe lângă amorul scelerat propovăduit de francezul închis pe viață la ospiciul din Charenton. Față de Don Juan, marchizul de Sade reprezintă progresul în materie de obiceiuri sexuale parcurs de societatea europeană începând cu secolul trecut, care a descoperit în scrierile marchizului un precursor al amorului absolut liber și al „fanteziei sexuale" pe care creștinismul o numește desfrânare. De Sade este „sex simbolul" epocii vitezei, iar Don Juan a rămas doar simbolul cavaleriștilor. Nici o poveste despre Sade nu va putea evita conflictul latent cu religia, marcat, în spectacolul de la Teatrul Odeon într-un final sângeros: după ce a fost pus în lanțuri și i s-a extras limba cu cleștele pentru a fi redus la tăcere, preotul ospiciului vine să-i acorde ultima împărtășanie, dar Sade se înjunghie cu crucifixul. Același, probabil, cu care o înjunghiase pe o prostituată în tinerețea sa neliterară, când încă nu devenise un mare scriitor, așa cum au tendința Doug Wright/Beatrice Rancea să-l prezinte pe mediocrul autor de literatură pornografică al lui Napoleon Bonaparte. Hainele noi ale marchizului croite în atelierul Doug Wright/Beatrice Rancea sunt serios decolorate. Aflăm cu surprindere că marchizul nu mai este acel personaj odios care practică incestul, pederastia, pedofilia, amorul în grup, tortura și chiar crima puse în slujba sexului, ci un mare scriitor ce apără libertatea de creație. Oricât am suci lucrurile – cei ce l-au citit pe Donatien de Sade știu foarte bine asta – el nu va fi niciodată important ca scriitor, ci ca ateu și reformator al moravurilor sexuale. Romanul său *Justine,* ascuns între copertele Bibliei, devine un manual de educație sexuală pentru tinerele fete care învață din el ceea ce ipocrizia religioasă și socială le ascunde. Opera lui Sade devine noua Biblie a unei noi religii: religia sexului. Acest spectacol despre Sade nu este deloc sadic, nici măcar decoltat din cale afară. Poate pentru că Florin Zamfirescu *(De Sade)* joacă mai curând un bufon shakespearian halucinat, decât un personaj terifiant. Un „bun" obsedat sexual în sensul expresiei franceze *bon sauvage:* „omul natural" care nu face nici un secret din abisurile sexuale și îi învață și pe alții să facă la fel. Sadic este doar torționarul său, *doctorul Collard* (Gelu Nițu), directorul ospiciului din Charenton, doctor mărginit și handicapat sexual pe care îl părăsește nevasta cu primul venit. În rest, toată lumea îl adoră, inclusiv abatele de Coulmier – *alter ego* catolic al lui Sade, care îl va înlocui în celula acestuia, contaminat și el de nevoia de a scrie în urma unui șoc psihic provocat de asasinarea Madeleinei de nebunii dezlănțuiți. Scena amorului imaginar post-mortem cu Madeleine este una dintre cele mai dramatice și poetice imagini ale iubirii reprimate

Florin ZAMFIRESCU

Florin ZAMFIRESCU și Dan BĂDĂRĂU

pentru tânăra servitoare și ale eșecului moralei religioase căreia a încercat să-i dea ascultare. Dan Bădărău *(Abatele Coulmier)* joacă serafic un înger căzut, preparat în același atelier de restaurare Wright/Rancea: un personaj teoretic reprezentând cea mai bună dovadă a teoriei lui Donatien de Sade privind absoluta libertate a împerecherii. Scenaristul american nu și-a propus nici o clipă restituirea fidelă a vieții și faptelor marchizului de Sade, ci a făcut din el un cavaler al libertății de exprimare. Drama lui este a omului care are ceva de spus și nu poate fi împiedicat să o facă. Când i se ia hârtia și cerneala, Sade va continua să scrie cu vin roșu pe cearșafurile aduse de virgina Madeleine. Când i se iau cearșafurile, va scrie cu sânge din buricul degetelor pe propria lenjerie. Când i se confiscă și lenjeria va dicta producțiile sale literare nebunilor din Charenton, declanșând un delir sexual colectiv, a cărui victimă va fi inocenta Madeleine, interpretată fraged și mlădios de Irina Ungureanu. După o lungă absență, Beatrice Rancea, unul dintre regizorii care au marcat teatrul românesc după 1990, se întoarce la scenă însoțită de Cătălin Botezatu (decorurile sunt create de Constantin Ciubotariu) care rezolvat cu distincție problema costumelor, fără a transforma spectacolul într-o paradă a modei așa cum s-a întâmplat cu doi ani în urmă la Teatrul Național din Iași, când Beatrice Rancea a lucrat cu Irina Schrotter costumele pentru *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare. Dar spectacolul său are sclipiri tragice pe alocuri. Oricâte accente umoristice ar avea lumea balamucului de la Charenton, spectacolul are sclipiri tragice. Dintre toate bolile nervoase care i s-au dat omului, cea sexuală este cea mai complicată. Așadar, Beatrice Rancea îl reabilitează pe marchizul de Sade chiar cu riscul de a răstălmăci scenariul lui Wright și filmul de la care a pornit, dar nu a luat în calcul o consecință logică: un Sade reabilitat nu mai interesează pe nimeni. Un Sade inocent este un nonsens.

Adrian MIHALACHE

Acuplare fără înfrânare

Marchizul de Sade n-a fost întemnițat în numele valorilor tradiționale ale *vechiului regim,* ci în semn de respect pentru drepturile omului, indiferent de naștere și condiție socială, pe cale de a se impune în Franța pre-revoluționară. De aceea, este o ironie a sorții faptul că tocmai Revoluția l-a eliberat din Bastilia, la 14 iulie 1789. Sade este un Almaviva dezlănțuit, care experimentează, în dormitor, toate posibilitățile de acuplare, așa cum un savant combină, în laborator, cele mai diferite substanțe, schimbând mereu concentrațiile. Spre deosebire, însă, de savant, care cercetează fără idei preconcepute, Sade este și un ideolog, e drept, de proastă calitate. Filosofia sa de buduoar este un anticreștinism brutal, elementar, lipsit de subtilitate. Îl interesează teritoriul imperfect cartografiat situat între plăcere, durere, respect și devoțiune. Înainte de Rimbaud, marchizul a abordat, la modul științific, dereglarea sistematică a tuturor simțurilor, inclusiv a bunului-simț. Interesul literar provine din freneticele descrieri ale ansamblurilor complexe de corpuri întrepătrunse, dar bănuim că el este stimulat și de mesajul blasfemiator, foarte prizat în anumite cercuri intelectuale. Napoleon, indiferent la religie și neinhibat de cultură, era atent la morală, așa că l-a internat pe Sade în azilul din Charenton, în ciuda numeroaselor intervenții în favoarea acestuia.

Piesa *Marchizul de Sade*, montată de Beatrice Rancea la Teatrul Odeon, este o făcătură abilă, dar falsă, a unui american, Doug Wright, care se poartă cu istoria ca Sade cu servitoarele sale: o violează fără rețineri, apoi o îmbracă în straie false. În versiunea sa, Sade este un intelectual, pe care forțele obscurantismului îl împiedică să se exprime. Parcă ar fi vorba de un disident, întemnițat de regimul comunist într-un spital psihiatric, cu regim de închisoare, unde i se iau toate instrumentele de scris. Desigur, Sade din piesă rezistă eroic, scrie cu sânge pe cearșafuri, pe haine, pe propriul său corp. Nostim este că spălătoresele îl citesc cu delicii, ceea ce este, cultural și psihologic vorbind, total neverosimil: coafezele, ca și fetele de la A.P.A.C.A., adoră dulcegăria, gustă picanteria, dar resping pornografia. Sade se confruntă cu un abate deschis la minte, pe care ajunge să-l converteasca la propriile lui valori, deși nu se înțelege prea bine care ar fi acestea. Apare și un doctor autoritar și inhibat sexual, căruia tânăra soție, ațâțată de lecturi, îi pune nenumărate coarne. Sade va fi, rând pe rând, amenințat, persecutat, torturat, asasinat, trezind milă și groază, ca în rețetele bine verificate.

Este a doua oară, după *Agnes, aleasa lui Dumnezeu* a lui John Pielmeier, când Teatrul Odeon face o alegere repertorială neinspirată. Ambele sunt piese bine făcute, dar lipsite de perenitate, pe care succesul le epuizează în întregime. După ce au fost jucate și ecranizate, ele sunt epuizate. Reluarea lor pe plan local seamănă cu eroarea unui provincial naiv, care se căsătorește, plin de speranțe, cu o femeie din lumea mare, deflorată, uzată și răspenetrată.

Beatrice Rancea a gândit un spectacol de mare montare, cu distribuție numeroasă și decor epatant. Într-adevăr, decorul lui Constantin Ciubotariu este frumos și funcțional, dar soluția deplasării cuștii aurite în care e închis Sade mereu înainte și înapoi se dovedește, cu timpul, monotonă. Costumele lui Cătălin Botezatu sunt excelente: frumoase, somptuoase, funcționale, inteligent adaptate, realizate cu grijă pentru detaliu. Personajul are mai mult talent decât lăsa să se creadă reputația lui sulfuroasă. Regizoarea s-a concentrat pe scenele de masă, ca teatrul din teatru și mișcarea scenică a grupului de nebuni, fără să se încurce în detalii, cum ar fi diferitele stiluri de joc individual ale actorilor, pe care nu s-a îngrijit să le armonizeze. Astfel, fiecare face ce știe și poate mai bine. Florin Zamfirescu face un tur de forță absolut impresionant, își pune toate mijloacele la bătaie și construiește un personaj memorabil, deși, din scenariu, fals. Dan Bădărău este la fel de conștiincios și de tern ca de obicei, în rolul abatelui cooperant. Gelu Nițu și Liana Mărgineanu sunt la înălțimea așteptărilor, fără să surprindă, însă, prin nimic. Cu totul excepțională este Jeanine Stavarache, în rolul doamnei de Sade, pe care l-a compus cu grație, eleganță și atenție la rostire, în spiritul marilor actrițe ale Naționalului de altădată. Ea vine, parcă, din altă piesă decât partenerii săi mai tineri. Irina Ungureanu are o dezinvoltură atașantă, dar lipsa de inhibiții poate fi un dezavantaj, căci face mai dificilă autodepășirea. Paula Niculiță are grație și nerv, iar Relu Poalelungi reușește să fie de-a dreptul seducător, ceea ce n-am remarcat de mult la tinerii absolvenți.

Văzând acest spectacol, realizat cu mare risipă de talente necoordonate, te întrebi *cui prodest*, mai ales că, dacă trebuia neapărat abordat Sade, se putea recurge la piesa subtilă a lui Yukio Mishima.

Teatrul Odeon – Marchizul de Sade **de Doug Wright. Regia, mișcarea scenică și ilustrația muzicală: Beatrice Rancea. Decoruri: Constantin Ciubotariu. Costumele: Cătălin Botezatu. Distribuția: Florin Zamfirescu *(Sade)*, Dan Bădărău *(Abatele de Coulmier)*, Gelu Nițu *(Doctorul Collard)*, Irina Ungureanu *(Madlene)*, Jeanine Stavarache *(M-me de Sade)*, Paula Niculiță *(Simone)*, Relu Poalelungi *(Arhitectul Proulx)*, Liana Mărgineanu *(mama Madlenei)*, Ana Macovei *(Charlotte)*, Diana Gheorghian, Bianca Cristea *(călugărițe)*. Mircea Crețu, Laurențiu Lazăr, Gabriel Pintilei, Ionuț Kivu, Ioan Bătinaș, Marian Lepădatu, Florin Dobrovici *(nebuni din azil)*. George Călin, Cristina Chirilă (prietenii Madlenei), Dimitrii Bogomaz *(Giton)*. Data reprezentației: 24 martie 2005.**

Teatru despre teatru

Șase personaje în căutarea unui autor este piesa-emblemă a lui Luigi Pirandello. Toată lumea o cunoaște, toată lumea o prețuiește. Este o meditație asupra teatrului, interpetată, deseori, simplist. Faptul că personajele „adevărate", dintr-o piesă abandonată de autor, intervin în timpul repetiției altei piese, cerându-și „dreptul la viață", este văzut, îndeobște, ca o imixtiune a realului brut în arta dramatică. De fapt, lucrurile sunt mult mai complicate. Personajele „de hârtie", făcute din replici și didascalii, vor să existe, adică să fie jucate, în unicul mod pe care autorul l-a plănuit. Contrar oamenilor reali, ele nu se pot schimba, nu pot evolua. Teatrul este atemporal, personajele lui fiind sortite să încremenească în gest. Oreste perpetuează matricidul, Oedip își asumă incestul o dată pentru totdeauna, Hamlet problematizează fără sfârșit, Fedra i se oferă lui Hippolit în eternitate. De aceea, pentru personajele teatrale, singura șansă de existență este reprezentația, reiterată mereu. În reprezentație, însă, personajele trebuie interpretate, stilizate, de actorii profesioniști, care sunt, nu numai oglinda vremurilor noastre, ci oameni vii, supuși tranzițiilor sufletești și modificărilor de umoare. Pirandello este, el însuși, inconsecvent, atunci când face ca moartea personajului scris, o dată trecut pe scenă, să lase urme palpabile de sânge. El ne va lămuri mai bine în *Astă-seară se improvizează,* unde raportul *artă dramatică / viață adevărată* este examinat cu mai multă claritate și rigurozitate.

Șase personaje... este, deci, o meditație despre raportul dintre piesă și reprezentație, mai curând decât una despre relația dintre viață și artă, deși autorul creează, din nefericire, o relație nedorită între cele două perechi de opoziții. Pentru un regizor aflat în culmea unei cariere strălucitoare, alegerea unei asemenea

Mirela GOREA, Victor REBENGIUC, Maia MORGENSTERN, Tudor Aaron ISTODOR, Ion CARAMITRU

piese este firească, deoarece îi oferă o ocazie de autoreflecție și de autoexaminare. De aceea, montarea lui Liviu Ciulei de la Teatrul „Bulandra“ (Sala Izvor) merită tot interesul.

Impresia generală este că spectacolul a fost gândit în cele mai mici amănunte, înainte ca repetițiile să înceapă. Spre deosebire de recursul la intuiție ca metodă, al lui Bocsárdi László, din spectacolul cu *Nu se știe cum* de la Teatrul „Nottara“, demersul lui Liviu Ciulei este mai curând rațional, algoritmic chiar. Regizorul a conceput și scenografia ca pe o teoremă. Avem, la început, cele două panouri: unul, aparent solid, în realitate, de pânză, va cădea spectaculos, dar inofensiv, trimițând, aluziv, la teatrul ca simulare; celălalt, metalic, deschizându-se solemn, pentru a lăsa să intre personajele situate înăuntrul textului, dar în afara teatrului, este „poarta“ prin care pătrunde „viața“. O ștangă desparte personajele intruse de actorii-actori. Decorul creat pentru „piesa din piesă“ are două momente de mare expresivitate. Primul reconstituie camera în care are loc întâlnirea deocheată dintre tată și fată. La obiecția că tapetul nu este exact acela indicat de autor, mașinistul întoarce brusc panourile, propunând o nouă variantă, nici aceea satisfăcătoare pentru „personaje“. Al doilea moment, încă mai spectaculos, propune un decor de grădină în stil desuet-realist, cu voaluri pictate și perspective simulate. Când se aude focul de pistol, decorul dispare, fiind tras cu rapiditate în sus, astfel încât să se sugereze șocul realității, care alungă convenția.

Asemenea decorului, angrenajul relațiilor din piesă funcționează cu rigoarea unei teoreme matematice. Comentariul meta-teatral este expus cu claritate. O reușită majoră este modul în care actorii-actori repetă, stilizându-le, scenele jucate mai întâi expozitiv de către actorii-personaje. Victor Rebengiuc *(personajul tată)* și Ion Caramitru *(regizorul)* se echilibrează unul pe celălalt, într-o elegantă dialectică a ideilor. Maia Morgenstern, în rolul personajului-fiică, recurge la un cabotinism afișat, care o face să distoneze cu stilul general. El este însă motivat: neprofesioniștii, când joacă, se iau în serios, își „trăiesc“ rolul, nu îl întruchipează. În economia piesei, unele personaje beneficiază, fiecare, de câte un moment–două în care să arate tot ce pot. Camelia Maxim, Dana Dogaru, Mirela Gorea, Dan Aștilean au astfel clipele lor de strălucire, spre fericirea unui public care, pe unii dintre ei, nu i-a mai aplaudat demult. Anca Sigărtău se implică în mod energic și inteligent în rolul actriței dornice să se remarce. Cu alte personaje, autorul a fost mai zgârcit, lăsându-le în fundal. Actorii se străduie să dea și acestor roluri culoare și vivacitate, iar Julieta Strâmbeanu Weigel și Teodor Danetti reușesc foarte bine. Anca Androne, Marius Capotă, Marius Chivu și Valentin Popescu sunt însă mai șterși, rămânând în penumbră. Mihai Bisericanu recurge la o mimică extrem de mobilă, doar-doar va atrage atenția publicului și asupra lui. Interpretarea lui Tudor Aaron Istodor este mult sub nivelul cerut de un asemenea spectacol. Este un risc să ieși în lume prea devreme, când nu ai acumulat destul, iar tânărul n-a fost bine sfătuit când a acceptat un rol care-l depășește vizibil.

În ciuda inteligenței și acurateței cu care este condus spectacolul, el pare opintit, înaintând cu frâna de mână trasă. Nu este vorba de inadvertențe de ritm, nici de tempo. Ai impresia că un ochi vigilent supraveghează totul, cenzurând elanurile și interzicând spontaneitatea. Supraeul domnește cu autoritate. Spectacolul a fost, probabil, conceput mental până la cele mai mici detalii, apoi implementat pe scenă. El nu s-a născut dintr-o adevărată relație de sinergie în cadrul echipei. Pirandello afirma că detestă arta simbolică, în care reprezentarea își pierde mișcarea spontană, devenind o alegorie mecanică. „Este un efort zadarnic să dai un sens alegoric unui spectacol“, spunea el, „deoarece în acest caz ai avea de-a face cu o fabulă. Or, fabula nu conține adevărul viu, nici ca enunț, nici ca fantasmă. Ai de-a face doar cu demonstrația impecabilă a unui adevăr de necontestat“. Demonstrația impecabilă, logică și clară este trăsătura caracteristică a acestui spectacol, care-l slujește pe Pirandello în *litera,* nu în *spiritul* lui. Teatrul viu se află în altă parte, anume în zona care separă posibilul de probabil.

Teatrul „Bulandra“ – Șase personaje în căutarea unui autor **de Luigi Pirandello. Regia și decorul: Liviu Ciulei. Costume: Smaranda Brănescu. Distribuția: Victor Rebengiuc, Maia Morgenstern, Ion Caramitru, Camelia Maxim, Dan Aștilean, Dana Dogaru, Mirela Gorea, Anca Androne, Anca Sigartău, Marius Capotă, Valentin Popescu, Mihai Bisericanu, Julieta Strâmbeanu Weigel, Teodor Danetti, Marius Chivu, Tudor Aaron Istodor. Data reprezentației: 2 aprilie 2005.**

Cristina MODREANU

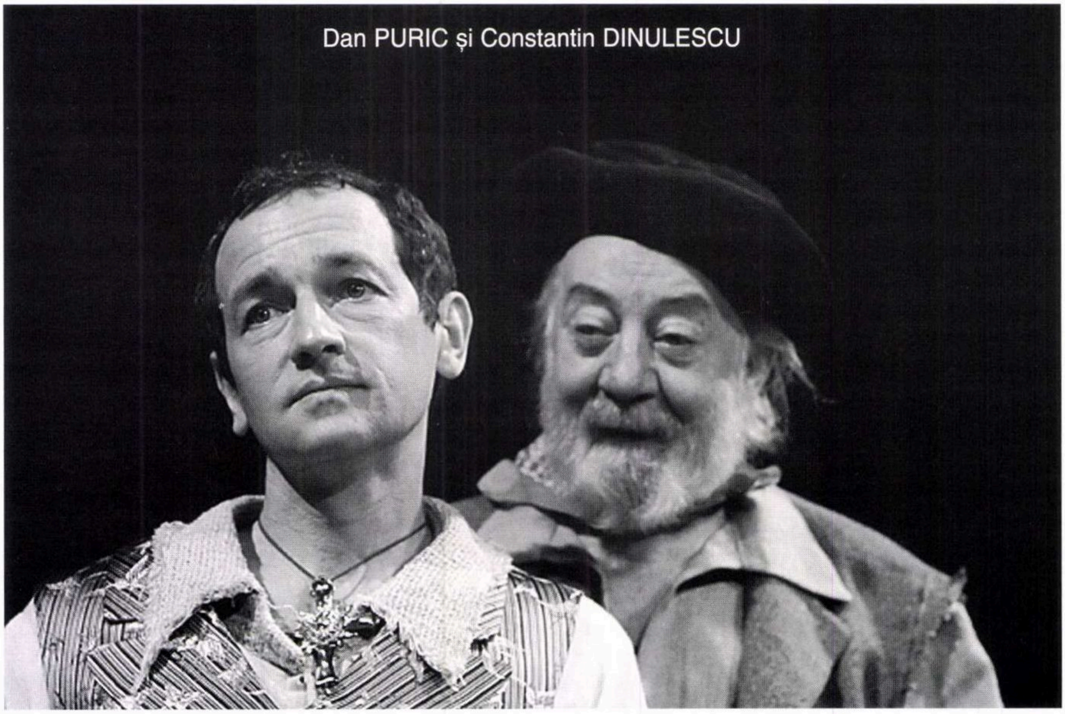
„Don Quijote“ – pericolul rețetei

Florile care cresc în pustiu sunt un miracol prin simpla lor existență, e greu să le judeci, să le descoperi imperfecțiuni, chiar acolo unde ele există. Așa se întâmplă cu cel mai recent spectacol al Teatrului Național din București, teatru ce traversează o perioadă de mare secetă, în așteptarea unei noi conduceri.

Premiera cu **Don Quijote** de Cervantes, realizată în colaborare cu Institutul Cervantes la București, în anul centenarului celebrului scriitor, este un eveniment cultural. Nimic mai inspirat decât ideea de a încredința aducerea în scenă a celui mai cunoscut personaj literar al lumii unui artist neconvențional, el însuși un luptător cu morile de vânt estetice, cum este Dan Puric. Încredințându-i această sarcină, Ioana Zlotescu, directoarea Institutului Cervantes, face o declarație de aderare la un tip de teatru cultivat cu consecvență, mult timp la marginea câmpului artistic „oficial“ de la noi, de un actor-regizor-coregraf căruia nu i s-a putut încă lipi – din păcate sau din fericire – nici o etichetă.

Din păcate, fiindcă întârzierea unei recunoașteri teoretice a contribuției unui artist, care și-a cucerit o incontestabilă popularitate, poate provoca distrugerea unui echilibru creativ și așa atins cu greu. Din fericire, pentru că în lipsa unei identificări, a unei cuantificări și clasificări, valoarea rămâne într-o stare de continuă perfecționare, într-o benefică, permanentă, căutare.

Cu fenomenul Dan Puric, fiindcă e vorba aici de un fenomen, ambele variante sunt valabile. Artistul continuă să caute, dar pare să se fi împiedicat în propria rețetă, care funcționează, dar nu mai surprinde ca altădată. Înlocuirea echipei cu care a lucrat până acum la spectacolele *Made in România*, *Costumele*, *Hic sunt leones*, alcătuită din tineri actori ce atinseseră un nivel de performanță greu de egalat, se vede în *Don Quijote*, și nu într-un fel care să avantajeze spectacolul. Deși tinerii actori în devenire antrenați de Puric timp de cîteva luni și-au însușit bună parte din „trucurile“ pantomimei, folosite apoi de regizor în construirea de imagini pline de sens, lipsa lor de coordonare și de condiție fizică, necesare pentru


Dan PURIC și Constantin DINULESCU

ca efortul – ce-i drept, considerabil – să nu fie vizibil pentru spectator, nu pot fi ascunse.

Sunt memorabile doar scenele în care creatorul apare singur, un Don Quijote visând, luptându-se cu tot felul de fantasme, ca un adevărat samurai, sau zbătându-se în cămașa de forță în care a fost închis de cei ce nu-i înțeleg misiunea în lume, în fine crucificat, asemeni lui Christ, o comparație ce poate fi abia acum făcută, când ne-am eliberat și noi de viziuni impuse. Răzbate spre public textura gândului creatorului acestui spectacol, care a plecat, în interpretarea sa, de la noua traducere a cărții, semnată de Sorin Mărculescu, consfințită de finalul în care Don Quijote dispare în podul scenei, ridicat pe o cruce, asemeni lui Iisus, după ce a trecut, asemeni Lui, prin suferințele provocate de neînțelegerea celor din jur. Dar restul spectacolului nu se ridică la înălțimea acestui final, inconsecvențele, neputințele unora dintre cei distribuiți și, mai ales, lipsa unei minime dramaturgii (nu a cuvântului, el nu a lipsit niciodată din spectacolele lui Dan Puric, ci a poveștii, fie ea și sub formă de nucleu), reducând din impactul spectacolului.

Am avut, urmărind spectacolul, senzația dureroasă că, din nou, i s-au dat artistului prea multe poveri de dus, chiar dacă el are acum posibilitatea de a alege, și m-am temut că fragilitatea lui, altfel o puternică sursă de expresivitate pe scenă, îl va îngenunchea de data asta. Tipul de spectacol inventat de Puric nu este valabil decât în echipă, și nu orice echipă, ci una care să funcționeze la unison, ca un mecanism perfect. Chiar dacă nu e vorba de un spectacol ratat, în adevăratul sens al cuvântului, cred că **Don Quijote** atrage atenția asupra nevoii de regândire a unei formule care, extrem de generoasă inițial, poate deveni, la un moment dat, din lipsa energiei care să o susțină, o fundătură artistică.

Nicolae PRELIPCEANU

Un alt Afrim

Cei pe care i-au oripilat montările lui Radu Afrim sunt răzbunați: regizorul, încă tânăr și – fără „încă" – nonconformist, este prezent pe scena mare de la „Nottara" cu un spectacol mai rezervat din punctul de vedere al libertăților regizorale. *Cheek to cheek* de Jonas Gardell, prozator și dramaturg suedez, e o piesă despre îmbătrânire și despre ratare. Întâlnirea celor două grupuri de personaje n-ar putea avea loc fără un anunț matrimonial, un fel de ajutor al destinului. Pentru că ratații și prea bătrânii noștri fac parte din lumi diferite, cea a *show-biz*-ului și cea a oamenilor obișnuiți. Din această din urmă zonă, personajul *Margareta* (strașnic interpretată de Emilia Dobrin), antreprenor de pompe funebre, își caută sufletul-pereche, sau măcar trupul, puțin cam târziu. Îl găsește, totuși, pe actorul ratat, ajuns de la *Richard III* într-un cabaret, *Ragnar Rönn* (un convingător, până la un punct, Constantin Cojocaru). Piesa nu mi s-a părut din cale-afară de ingenioasă, mai ales relația pompe funebre – situația în care se găsesc mulți dintre actanții piesei fiind una previzibilă sau, în orice caz, nu cine știe ce surprinzătoare. Or, după cum știm de-acasă, spectatorul vrea să fie surprins. Radu Afrim încearcă să aducă surpriza prin accentuarea unor momente sau fraze, în scopul menținerii atenției treze din partea publicului.

Somnul nu te cuprinde la acest spectacol, dar devii mai atent la jocul actorilor decât la desfășurarea povestirii dramatice, care e cam dezlânată. Ioana Calotă se zbate, ca de obicei, și intră din planul secund al rolului său în prima parte a atenției cetățeanului din stal, ca să nu mai vorbim de tânărul Alin Teglaș, *chelnerul*-Amor, căruia în final regizorul îi atașează două aripi constând în două coroane funerare. Și asta după ce fuseserăm inițiați în teoria coșciugelor – care sunt mai comode, mai confortabile – într-un trist haz de eternul necaz al fiecăruia, că-i tânăr, că-i bătrân.

Cabotinul *Ragnar Rönn* își deplânge, o clipă, soarta, alături de vechea sa companioană de scenă și, poate, de pat, *Angela* (Victoria Cociaș, într-o apariție mobilă de la beție la senzualitate și la tristețea care o/te împietrește), dar el n-a fost, în fond, toată viața, altceva decât un imitator al unor mari cântărețe, apărând acum, în final, într-o foarte echivocă deghizare feminină, care-l face și mai respingător. Dialogurile sunt crude, personajele care vorbesc (chelnerul tace) spun ce le trece prin cap, fără a se gândi înainte la vreun cod al bunelor maniere, ceea ce, în sfârșit, ni-l aduce în minte pe Radu Afrim din alte spectacole ale sale. Acesta a accentuat mai mult latura poetică a situațiilor din piesă decât pe aceea dramatică, ciocnirea dintre *Margareta* și *Ragnar* căpătând parcă o surdină deloc tandră, mai mult politicoasă. Există, desigur, o poezie a finalurilor, mai ales pentru cei din afara acestora. Puțini sunt aceia care să o simtă din interior, să o suporte chiar, iar *Ragnar* nu se numără printre ei, încercările sale de a evada în lumea clienților *Margaretei* dând greș de câteva ori, dar reușind în final. Există pe alocuri, foarte subtil creată de regizor, o atmosferă ireală, fantastică, de parcă lumea din fața ochilor tăi ar face brusc

Constantin COJOCARU și Emilia DOBRIN.

Foto: Florin Biolan

o baie de irealitate, oarecum apropiată de maniera expresionistă germanică, nordică în general. Personaje mai puțin conturate, *fata* interpretată de Gabriela Chișu și regizorul de la cabaretul unde dă chix Ragnar, *Hakan* (interpretat de Gabriel Răuță) își salvează, totuși, funcția din spectacol; iar asistenta *Margaretei*, în persoana Crenguței Hariton, este foarte exact conturată și se reține. Dar poate personajul cel mai proeminent al spectacolului este *Margareta*, excelent interpretată de Emilia Dobrin, foarte veridică în stările sale de confuzie și renunțare la orice orgoliu, ca și în momentele, rare, de revoltă. Linia clară de unire între multele scene aparent disparate din piesă/spectacol o trage cu mult aplomb Alin Teglaș, mai mult mim decât actor vorbitor, ceea ce îl face mai convingător, poate, prin contrast cu vorbitul și cântatul celorlalți. Scenografia Alinei Herescu păstrează cele două planuri ale vieții personajelor, cel public și cel privat, casnic, separate, dar personajele feminine trec dintr-unul în altul cu fervoare și nonșalanță, nepăsătoare la conveniențe într-o lume care, oricum, e disperată, se prăbușește. În ratare și neputințele bătrâneții.

De la tragediile ibseniene, întunecate pe tot parcursul, ce drum, la această farsă macabră, la a cărei reprezentare chiar poți să râzi pe alocuri!

Spectacolul e mai puțin inovator, cum spuneam, decât altele ale lui Radu Afrim, câștigând însă, astfel, în poezie, reflexivitate.

Teatrul „Nottara“ – Cheek to cheek **de Jonas Gardell. Traducerea din limba suedeză: Carmen Vioreanu. Regia: Radu Afrim. Scenografia: Alina Herescu. Muzică originală și sound-design: Vlaicu Golcea. Cu: Emilia Dobrin, Constantin Cojocaru, Victoria Cociaș, Crenguța Hariton, Gabriela Crișu, Ioana Calotă, Gabriel Răuță, Alin Teglaș. Data premierei: 14 mai 2005.**

Antoaneta IORDACHE

Obiectiv vorbind...

...abia după ce vezi spectacolul înțelegi de ce are atât de puțin public, în unele seri. Nu poți să nu te întrebi cum se face, în ce zonă a culiselor se face selecția repertorială. Îți pui întrebarea asta, nu pe un ton grav – ce nu s-ar potrivi textulețului cu titlu din gastronomia întâmplătoare a cartierelor citadine înțesate: *Pește cu mazăre*. Tonul nu poate fi decât nedumerit. Două mari actrițe: Olga Tudorache și Tamara Crețulescu sunt antrenate în montare, încercând să dea o șansă unui palid bruion dramaturgic. Într-un spectacol ce, datorită interpretelor, capătă din când în când culoare – luată din spectrul bogat al actrițelor. Se consumă multă energie scenică specială în conturarea relației dintre „mamă" și „fiică" din vorbirea aceasta în replici propusă, ridicată pe afiș – probabil sub imperiul unei emotivități generoase, încrezătoare în capacitatea distribuției de a suplini lipsa de articulație a piesei – lansate pe piață grăbit de Theatrum Mundi. Strict pe relația jucată, și mai la începutul câtorva discuții (secvențial-repetitive) dintre cele două femei, povestea pare să-și caute înfățișarea – să zic: pe terenul explorării unui caz familial, prin dezvăluirea progresivă a unor fragmente de existență păstrate „în sertarul memoriei"... În principiu, premisa e valabilă; problema apare imediat, însă, și ține de firava construcție a textului ce, abia punctează pe firul demersului posibil „un nod", că ni-l și „destramă" – încât rămânem „fără legătură" la... teren. Grozav de subțirel plonjeul în psihologia personajelor. Probabil, tocmai de aceea nu evoluează situația dramatică (doar se acumulează date noi, care – în genere – în viață, pot crește până la maximum tensiunea înfruntărilor de familie). Tot ce se poate exploata a descoperit distribuția, adică „tot puținul" lucrării autoarei. Sunt și câteva referințe de „atac politic", pe undeva pe la mijlocul „peștișorului...", de efectul unui – vai-și-amar de bombardament – cu „...bobițe de mazăre". Se simte parcă și tentativa de pliere a autoarei la valurile „de ultimă oră", dar, dat fiind rezultatul, deocamdată chiar nu se poate risca o aprecire privind incidența la fenomen. Lucrurile se încheie... vag. Spectacolul are, în cele din urmă, o miză restrânsă la distribuție. Două actrițe excepționale, într-o producție episodică.

Theatrum Mundi – Pește cu mazăre **de Ana Maria Bamberger. Regia: Olga Tudorache. Scenografia: Valeriu Panait. Cu: Olga Tudorache și Tamara Crețulescu. Data premierei: 11 octombrie 2004.**

Marinela ȚEPUȘ

Statuete de Tanagra

În anii din urmă, după ce teatrele bucureștene s-au umplut ochi, mulți absolvenți ai facultăților de teatru (specializarea: Actorie) au încercat să-și ia destinul în propriile mâini, înființând companii private. Unele au pornit în forță, dispărând după două-trei premiere, altele au continuat să existe, prezentând, din când în când, cât o producţie nouă. Puţine au rezistat, având o activitate constantă, devenind efectiv parte din peisajul teatral românesc.

Trei actriţe talentate şi curajoase încearcă, de la o vreme, să-şi facă loc, în păienjenişul nesigur al iniţiativelor particulare, însă nu cu spectacole de teatru, ci cu unele de dans. De step. Dar nu cu orice fel de step. De pildă, în reprezentaţia pe care am văzut-o eu, pe scena ARCUB-ului, intitulată *Step 100%*, se năşteau mici povestioare, care de care mai nostime, mai pline de gingăşie, în vâltoarea paşilor de dans. După modelul filmului mut, artistele alcătuiau scenarii savuroase, care păreau că iau fiinţă chiar sub ochii noştri. Deşi nimic nu era improvizat sau lăsat la voia întâmplării, ci realizat – totul – cu trudă şi infinită migală, spectacolul are gustul şampaniei. Te relaxează. Cu câteva rame mari, dreptunghiulare, acoperite de o pânză uşoară, bej, din cadrul cărora (sau de după care) apar personajele – şi de care sunt agăţate câteva elemente de costum: boa-uri, „contururi“ de fracuri (fixate pe sârmă), jobenuri, pălării de damă; Claudia Negroiu, Iuliana Asproiu şi Dana Porlogea ne încântă vreme de vreun ceas, cu mişcări teatral-coregrafice. Demersul lor, repet, nu este exclusiv unul coregrafic. Priviri candide, lascive, provocatoare, zâmbete cochete, triste, tandre, vesele, resemnate însoţesc fiecare gest, fiecare pas, într-un fascinant joc acompaniat de o muzică bine aleasă, potrivită fiecărei scene.

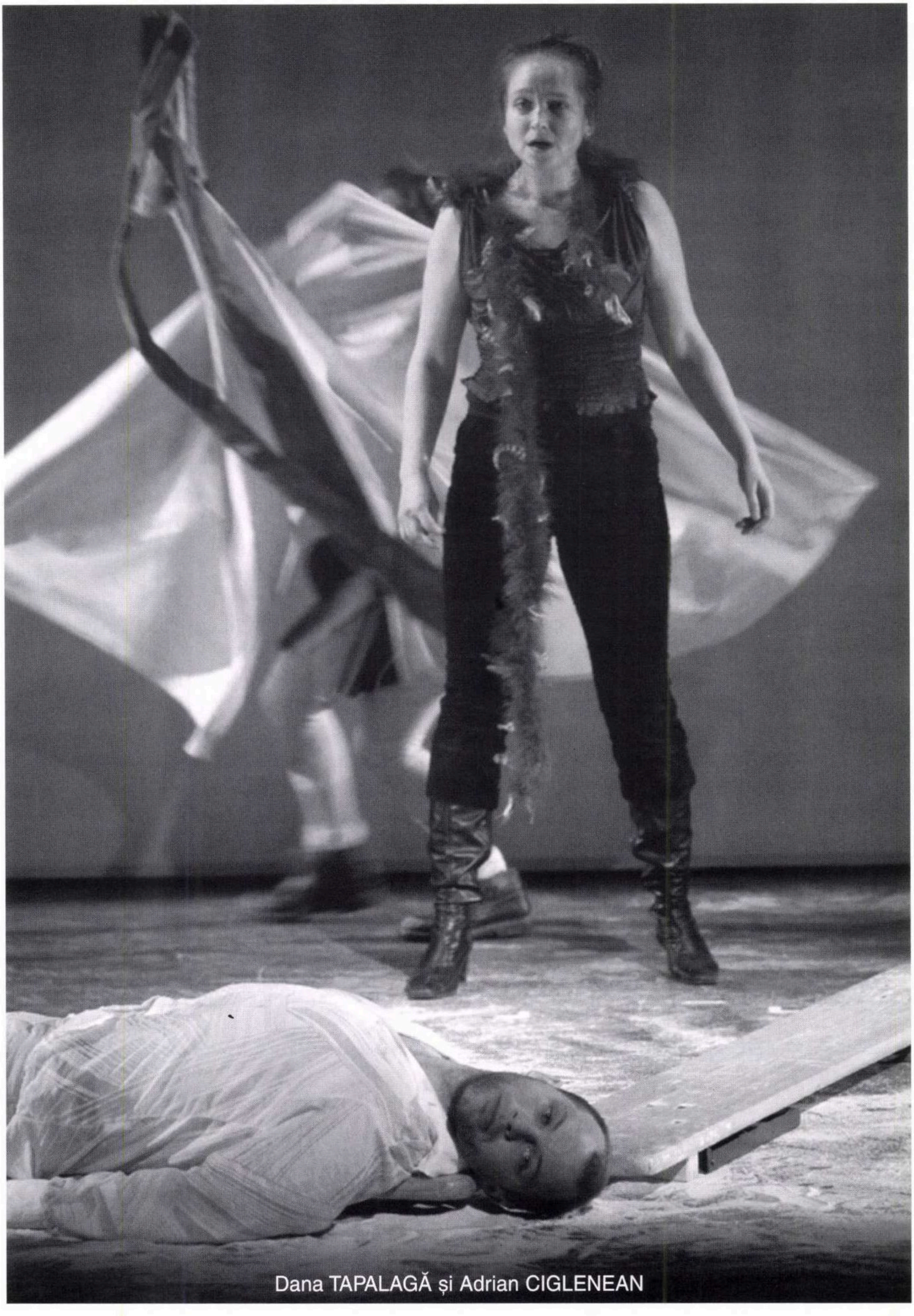
Actriţa-coregrafă Claudia Negroiu, iniţiatoarea şi susţinătoarea acestui proiect, nu vrea să se oprească aici. Gândurile ei merg mai departe, încercând să-şi ţină compania pe linia de plutire, realizând şi alte producţii. Îi dorim, din tot sufletul, succes!

ARCUB şi Compania GESTUAL ART – *Step 100%*, **scenariul, regia şi coregrafia momentelor de step: Claudia Negroiu. Coregrafia momentelor de dans: Beatrice Enea. Costumele şi accesoriile: Răzvan Vasilescu. Compoziţie plastică: Aurel Pătraşcu. Cu: Claudia Negroiu, Iuliana Asproiu, Dana Porlogea.**

Alina MANG

Orfeu şi imaginile descompuse

Mitul lui Orfeu, texte semnate de Gellu Naum, multă mişcare scenică, muzică, proiecţii, păpuşi şi măşti – toate sunt ingredientele unui spectacol, producţie a Studioului Toaca în parteneriat cu Teatrul Foarte Mic: *Orfeu sau cum să te dezbraci de pene*. Combinare interesantă de elemente, care doar prin simpla lor enumerare poate stârni interesul potenţialului spectator dornic să vadă cum se regăsesc şi se reunesc acestea într-un spectacol de teatru. Însă, pe parcursul acestuia, succesiunea rapidă a imaginilor şi permanenta alternare sau chiar suprapunere de planuri derutează. Pe scenă are loc un joc continuu şi simultan al actorilor între ei, al imaginilor proiectate între ele, al actorilor cu imaginile proiectate – fie pe un ecran, fie pe corpurile interpreţilor –, al măştilor, păpuşilor, umbrelor. Se creează un limbaj puternic vizual care compune



Dana TAPALAGĂ și Adrian CIGLENEAN

povestea lui Orfeu și a iubitei sale Euridice și care „vorbește" în general despre dragoste și puterea acesteia de a crea (sau, în lipsă, distruge) armonia cosmică. Patru actori formează două cupluri de personaje: *Orfeu* (Adrian Ciglenean) și *Euridice* (Liliana Gavrilescu), *Hades* (Iulian Bălțătescu) și *Persefona* (Dana Tapalagă). Ei se află tot timpul pe scenă. Primii doi întruchipează mitul fără cuvinte, doar din gesturi, priviri, mișcări, uneori leneșe, tandre, alteori bruște și agitate; ceilalți doi le susțin jocul, îi acompaniază – vorbesc despre dragoste recitând fragmente din scrierile lui Gellu Naum (*Zenobia, Cu sentimentele mele de pasăre, Heraclit, Copacul-animal, Nigredo, Secretele golului și ale plinului, Iubire imensă, Leul verde Pelican nesigur, Mult mai bine, Câteodată, Șarpele exploziv*), selectează – la vedere – cu ajutorul unui computer bucățile muzicale (compuse de Alexander Bălănescu). Te fură tentația de a urmări doar unul dintre planuri. Dacă te lași prins și te concentrezi asupra relației dintre personajul Danei Tapalagă și cel al lui Iulian Bălțătescu, de exemplu, și asupra textelor lui Gellu Naum, sau asupra proiecțiilor grafice în sine, riști să scapi firul poveștii, să te pierzi în hățișul imaginilor și să nu mai recunoști întregul. Unitatea și armonizarea formelor de expresie folosite de Nona Ciobanu (regizoarea spectacolului) nu este punctul forte al reprezentației. Cheia în care aceasta ar putea fi „citită" este tocmai să nu încerci să o „citești", ci să te lași purtat de imaginile care se construiesc în jurul lui Orfeu și al lui Euridice și le spun singure povestea. Sunt momente foarte frumoase, datorate interpretării celor doi actori – Liliana Gavrilescu și Adrian Ciglenean –, mobilității expresive ale mișcărilor celei dintâi, dar și forței unora dintre proiecțiile grafice. De pildă, jocul dragostei dintre Orfeu și Euridice este dublat de proiectarea în fundal, pe un panou, a fețelor celor doi care se descompun în fragmente mici, care apoi se combină din nou, recreând chipul unuia cu elemente împrumutate din înfățișarea celuilalt. De asemenea, trecerea lui Euridice în tărâmul morții (mușcată de un șarpe, conform istoriei mitice), în spatele panoului amintit mai sus, condusă și împinsă de un șarpe creat cu ajutorul graficii computerizate este un alt moment care emoționează și pe care îl reții. Și mai sunt încă multe astfel de exemple, dar *Orfeu sau cum să te dezbraci de pene* este un spectacol greu de povestit și nu tocmai ușor de urmărit, fiind construit prin asocieri neașteptate între cuvânt, imagine, muzică. Cine reușește să se prindă în jocul lor este câștigat, cine nu...

Studioul Toaca în parteneriat cu Teatrul Foarte Mic – Orfeu sau cum să te dezbraci de pene. **Concept și regie: Nona Ciobanu. Texte de Gellu Naum. Muzica: Alexander Bălănescu. Light design, proiecții, grafică: Iulian Bălțătescu. Costume: Adeline Pater. Păpuși și măști: Liliana Gavrilescu, Viorel Pater. În distribuție: Dana Tapalagă, Liliana Gavrilescu, Adrian Ciglenean, Iulian Bălțătescu. Data premierei: 15 aprilie 2005.**

Râsul cui?

La Teatrul de Comedie te aștepți cel mai adesea să asiști la o comedie. În ce măsură putem acum, după 15 ani, să privim zâmbind (și o spun cu indulgență) în urmă, la acea „epocă" presupus trecută, este discutabil. Cu atât

Tamara BUCIUCEANU-BOTEZ

mai mult cu cât subiectul piesei *Nepotu'* ne aruncă în trecut de pe pozițiile prezentului, unul plin de „foști" care dacă nu sunt la Senat, „înseamnă că au murit" după cum afirmă unul dintre personaje. Din păcate, realitatea cotidiană, comentată de toate mijloacele mass-media, nu infirmă întru totul acest fapt. Aducerea lui în discuție într-un spectacol de teatru, arătarea cu degetul a unor fețe ale vieții noastre, rămase hâde, nu-i poate amuza nici măcar pe cei (sau mai ales pe cei) care au crescut sau s-au maturizat în noua „epocă", cea postcomunistă. Și totuși... Poate tocmai la teatru cei aflați în sala de spectacol au ocazia să privească oarecum detașat și cu ironie ridiculizarea acestor aspecte, care altfel, comentate – în presă, la televiziune – sau nu, dar care circulă la nivel de „zvon" public, nu pot decât să le provoace grimasa unui surâs. Poate tocmai la teatru amintirile dureroase sau realitățile triste, tratate cu mijloacele artei, reușesc să smulgă spectatorilor un zâmbet.

Personajul central al piesei *Nepotu'* nu este cel care îi dă titlul, ci mătușa acestuia, „mama" care l-a înfiat și crescut. Fosta activistă, Floarea Plătici, trăiește acum într-o casă retrocedată, își inundă în mod intenționat vecinii, respectiv, pe proprietara clădirii, își păstrează încă, bine puse într-un sertar, celebrele „cocuri" (de vizită, de congres etc.) pentru că nu se știe... poate va mai avea nevoie de ele, poartă discuții telefonice, cu un alt „fost", raportându-i în continuare date false și umflate din economie doar pentru a-i întreține iluzia. Textul lui Adrian Lustig, fără pretenții, spune lucrurilor pe nume, simplu și firesc, îi oferă Tamarei Buciuceanu un moment de recital, fiind construit parcă anume pentru ea. Acele scene care șchioapătă pe alocuri, din cauza construcției dramatice, sunt copleșite de hazul și talentul unei actrițe plină de temperament, care a știut să dozeze însă jocul stărilor „reale" ale personajului său, dar și ale celor „jucate" de Floarea Plătici. Decorul semnat de Anca Marcu invită publicul în apartamentul tovarășei Plătici, unde este așteptat nepotul acesteia, „fiul" fugit în America imediat după '89, acuzat de „mamă" că nu a fost capabil să înțeleagă beneficiile pe care i le-ar fi adus „regimul". La întoarcere, bolnav de SIDA, descoperă în țară o lume plină de „foști". Nu e o surpriză și, oricum, îl interesează prea puțin. Șerban Pavlu (care și-a convins publicul de maturitatea sa artistică în spectacolele de la Teatrul „Bulandra", de la ACT și Green Hours) pe de o parte și Tamara Buciuceanu pe de alta prezintă scenic două existențe asumate, cu libertățile lor diferit înțelese de fiecare. Nici unul dintre protagoniști nu-și face de fapt vreun proces de conștiință. Nici spectacolul, construit pe schema comediei de Horațiu Mălăele, nu încearcă un proces al epocii „foștilor" sau al zilelor noastre, poate tocmai de aceea mai stârnește hohote de râs. Cu toate acestea, cel mai adesea, râsul nu este unul plin, degajat, ci din contră unul crispat. Pentru că, deși nu face o analiză tranșantă, *Nepotu'* ne arată că nu este ușor nici să rostești doar, zâmbind, adevăruri dureroase. Și, totuși, *Nepotu'* ne invită să râdem. Dar e râsul cui?

Teatrul de Comedie – Nepotu' **de Adrian Lustig. Regia: Horațiu Mălăele. Decorul: Anca Marcu. Costumele: Adriana Popa. Comentariul muzical: George Marcu. În distribuție: Tamara Buciuceanu-Botez și Șerban Pavlu. Coproducător: Fundația „Teatru Contemporan".**

Mircea GHIȚULESCU

„Scaunele" cu decor de voci

Nu știm să se fi scris o rugăciune mai fierbinte către Dumnezeu decât **Scaunele,** celebrele scaune adunate în viziunea lui Eugen Ionesco din drama cu același titlu. Doi bătrâni își trăesc ultimele clipe ale existenței ratate organizând o reuniune planetară, la care ar trebui să se rostească ultimul mesaj al lui Dumnezeu către omenire, dar Mesagerul lui Dumnezeu, îndelung așteptat, este un Orator mut. *Scaunele* este un text literar de care toată lumea are nevoie, de vreme ce se joacă la Timișoara în regia lui Victor Ioan Frunză, La București „Bulandra" în regia lui Felix Alexa, și, tot la București, din inițiativa Fundației ATAC, la Teatrul Național. Pe cel din urmă l-a pus în scenă Chris Simion în așa fel încât să nu semene deloc cu celelalte două, și, după câte știm, cu nici o altă versiune de până acum a celebrei drame ionesciene. Asistăm la o lectură aprofundată a textului care pune lumea lui Eugen Ionesco în contact cu lumea teatrului de marionete și a pantomimei, ceea ce spune ceva esențial despre personajele ionesciene, despre îndepărtarea lor maximă de omul real, despre procesul nostru de transformare în mecanisme dezarticulate prin practica vieții. Aceeași intuiție o avea Tompa Gábor într-una dintre cele mai bune înscenări cu *Cântăreața cheală* de la Teatrul Maghiar din Cluj, acum mai bine de un deceniu. În uvertura spectacolului, erau două vitrine cu păpuși de jucărie care ne preveneau asupra păpușilor-actori ce urmau să rostească acțiunea piesei. Actorii erau prefăcuți în păpuși cu arc iar, în final, „arcul" era întins din nou, iar actorii reluau textul de la coadă la cap într-un ritm amețitor și ininteligibil.

Și la Chris Simion există o uvertură cu păpuși dar actorii vii nu mai se prefac în păpuși, mecanice, ci în oameni care tac și imită viața, nu o trăiesc cu adevărat, iar această idee, pe care o credem perfect ionesciană, nu se poate realiza decât prin pantomimă. Recitalul de pantomimă, dans și mișcare pe care ni-l oferă Adriana Trandafir *(Bătrâna Semiramis)* acompaniată de Mihai Rezuș *(Soțul)* pune în valoare un mod nou de a înțelege personajele ionesciane în ce au ele mai important de comunicat: extragerea din viața reală. Scaunele nu mai sunt nici ele scaune, ci imitație de scaune, mici scaune suspendate în plafon, idee cu care, probabil, Ionesco nu ar fi fost de acord, pentru că el insistă asupra invaziei de materie în locuința celor doi bătrâni și este foarte scrupulos cu numărul și configurația scaunelor în scenă. Dar efectul cel mai original al pantomimei este tăcerea ei. Vocile actorilor sunt înregistrate (actorii au mari performanțe în acest dificil efect de postsincron pe care mizează spectacolul) și par că tac vorbind în același timp. Vocile înregistrate au devenit un decor de voci într-un spectacol complet lipsit de decor. Din acest motiv ar mai fi de reflectat dacă mai era necesară cantitatea enormă de muzică ce acompaniază spectacolul, care poate fi înlocuită de un singur refren muzical bine ales și obsesiv. Dar și așa, vocea umană a devenit pentru cei doi bătrâni doar o amintire a umanității lor. Surpriza finală este apariția Oratorului mut care nu este invizibil, ci micșorat. Gabriel Fătu este transformat într-un pitic de coșmar, în fundal, care rostește sunete guturale ca o bandă de magnetofon stricată, imagine, și aceasta, a amintirilor noastre despre Dumnezeu și nu a lui Dumnezeu însuși. Ne lipsește, totuși, mediul acvatic, insula cu clipocitul rău prevestitor al valurilor din piesa lui Eugen Ionescu. Nu acesta era, oare, refrenul sonor de care vorbeam? Oricum, ceea ce rămâne este acest bun-rămas al celor două personaje. Un rămas-bun de la o lume în care totul este eșec , în care Omul, creația divină se stinge așteptând zadarnic Bunavestire care să explice rostul lui pe Pământ. Chris Simion citește mult, scrie bine și, paradoxal, îi place să vadă exact ceea ce citește, motiv pentru care a devenit coordonator de spectacole. A preferat, un timp, să dramatizeze romane franțuzești (Pascal Brukner, *Copilul divin)* și eseurile lui Aureliu Manea într-un spectacol „pirandellian", intitulat, insolent prin banalitate, *Un spectacol de teatru.* Nimeni nu a vorbit de rău despre acea repetiție, comică și tragică în același timp, creată de Chris Simion. Ceea ce înseamnă, în general, că spectacolul este foarte bun. Nu știi, la rece, dacă este Chris Simion sau Adriana Trandafir, Gabriel Fătu sau Mihai Rezuș cei ce își pun amprenta asupra acestui spectacol și asta este foarte bine, pentru că toate artele sunt egoiste în afara teatrului, unde creația comună este mai importantă decât splendida afirmare a eului.

Cristiana GAVRILĂ

De toate, pentru toți

America știe tot este unul dintre acele texte ce permit imaginației să fie plină de umor. Pe acest lucru mizează și Radu Afrim în spectacolul montat la „Green Hours". Lumea caricaturală promisă de textul lui Nicole Duțu, materializată în personaje-caricaturi în spectacolul lui Afrim, deși pare că se joacă, se oprește la teme de o actualitate încrâncenată. O lume încleștată în propriile vicii și obsesii sexuale, în continuă degradare, își caută salvarea într-un cerc strâmt al slăbiciunilor. O lume care aleargă după dragostea la care aproape nu are acces. Și, deasupra acestor premise, Nicole Duțu are curajul să abordeze, cu destul umor, serioasa temă a căsătoriei. *America știe tot* este numele unei agenții matrimoniale, gata oricând să ofere orice pentru toate gusturile. Singurătatea, dorința de iubire, speranța de a întâlni un italian sau un american plin de bani, frumos și deștept, curiozitatea și plăcerea sexuală duc la dependența personajelor de această agenție matrimonială. Cererea este atât de mare încât oamenii sunt înlocuiți cu roboței sexuali ce funcționează pe bază de baterii, iar dorința atât de puternică și permanentă, că bateriile par a se termina mult prea repede. Unul dintre personaje, o tânără posesoare a unei astfel de mașinării (Andreea Bibiri), își investește toți banii în energie pentru roboțel, se atașează de el ca de un adevărat iubit și are chiar pretenția de a-l învăța s-o iubească. Și căsătoriile virtuale sunt la mare cerere, mai ales în cazul persoanelor „mai în vârstă", cum este Bătrâna interpretată cu vervă actoricească de Constantin Cojocaru. Toate aceste relații sunt promovate și mediate de un show de televiziune care intensifică nota comică a spectacolului. *America știe tot* este condusă de o femeie (interpretată de Marius Manolea în travesti) care are capacitatea de a prezenta o lume falsă cu tot ce are ea mai mincinos, dar capabilă să fie spațiu de evadare din lumea reală. Radu Afrim tratează personajele și temele cu umor, făcându-le chiar simpatice în fuga lor după o mică plăcere. Soluția travestiurilor și costumele complicate, dar sugestive și pline de conotații ironice, lucrate și ele în nota parodiei (semnate Alina Herescu), explică vizual această lume a dorințelor sexuale care înlocuiește sau anulează iubirea. Songurile Adei Milea însoțesc textul și oferă reprezentației un ritm aparte, relaxat și relaxant. Schemele comice par a fi la ele acasă în spațiul strâmt de la „Green Hours". Replicile lungi adresate direct publicului reușesc să dea un aer interactiv și să implice spectatorii în această cursă a sexului și dezamăgirilor amoroase. Toți suntem la fel, toți alergăm haotic după iubirea mult visată. Nicole Duțu schițează mai multe fațete ale acestei probleme, iar Radu Afrim, prin soluția travestiului, prin energia actorilor, prin puterea de sugestie a scenografiei și costumelor, le reprezintă cu ironie și înțelegere. Spectacolul arată personajele în tot grotescul și comicul experienței lor. Constantin Cojocaru, Andreea Bibiri, Marius Manolea creează tipologii diferite ale aceleiași lumi. Un spectacol care ridică întrebări prin chiar modul îndrăzneț de a rosti afirmații și concluzii. Dar, Nicole Duțu nu vede o lume sfârșită și fără soluții, pentru că suprema soluție este acest urlet după iubire, această lume într-o fugă haotică după o picătură de liniște.

Radio Total și Teatrul Luni de la „Green Hours" – America-știe-tot **de Nicole Duțu. Regia: Radu Afrim. Scenografia: Alina Herescu. Songuri de Ada Milea. Cu: Andreea Bibiri, Marius Manole, Ada Milea, Constantin Cojocaru, Romulus Chiciuc, Alin Teglas.**

Mircea GHIȚULESCU

Amintiri din lumea de dincolo

Autor de subtile satire sociale (*Trăsura la scară*, *Aprilie dimineața*, *Ochelari, păpuși, podoabe*) scrise, riscant, în anii 1970–1980, epoca optimismului și a elogiului necondiționat („epoca de aur", se spunea), dramaturgul Mihai Ispirescu a rămas pentru totdeauna nemulțumit de realism. O a doua lume, a subconștientului, străpunge, din loc în loc, textele sale. Din lumea profană/realistă, Ispirescu reușește să expedieze semnale ale sacrului (înțelegând prin aceasta toate categoriile supraraționale pe care le putem invoca), provocând scurtcircuite de comportament, nevroze, crize de identitate. Personajele sale erau atinse de un virus magic care provoacă nesfârșite reverberații de comportament ce ar putea fi comice, dacă nu ar deveni terifiante. Pe fondul acestui joc între comic și terifiant se desfășoară și acțiunea „comediei metafizice" *Petrecere într-un pian cu coadă*, pusă în scenă la Teatrul „Nottara" de Alexandru Repan. Vârstnic, dar nu ruinat, actorul *Vlad*

Foto: Ionuț Staicu

Ion Haiduc

se întoarce în orașul natal, hotărât să-și dedice restul vieții nu doar primei iubiri, ci Iubirii. O regăsește pe *Alina*, prima dragoste, mai frumoasă ca oricând (Andreea Măcelaru Șofron, însoțită de un cântec sfâșietor despre iubire, are o aură lirică aparte), dar și pe muzicianul *Gică Moldoveanu* zis *Gimold* (Rareș Stoica: o figură romantică, smeadă, cu o voce bună și, se pare, bun instrumentist) care și-a dedicat viața gloriei de a termina *Simfonia neterminată* de Schubert, „Culmea Gloriei“ glumește, în stilul său, Mihai Ispirescu. Mai apar figuri pitorești, cum ar fi *Mielu Mondialu* (Ion Haiduc), magician de cartier, *Luiza* (Cătălina Ionescu-JOJO), soția lui Gimold, un grup de dansatoare de cabaret (Trupa *Ye-le-le*), etc. Tot atâtea figuri ieșite din neant ce dispar în neant, alcătuind lumea de la *Braseria* în care Vlad și-a petrecut tinerețea ca actor de provincie. Se abate și pe acasă să-și vadă părinții, care au rămas la fel de bătrâni și la fel de obositori. Camelia Zorlescu (*Mama*) și Ștefan Radoff (*Tatăl*) au un mare succes de comunicare cu publicul. Totul este vesel și înduioșător, dar ceva terifiant te neliniștește. Toți au rămas la fel de tineri, doar Vlad a îmbătrânit. De fapt, în lumea morților apare un nou-venit, ignorant dar fericit că se poate întoarce printre amintirile sale, hotărât să înceapă o viață nouă dedicată iubirii unice pentru Alina. *Petrecere într-un pian cu coadă* de Mihai Ispirescu ne amintește de *Tărâmul celălalt* de Dușan Kovacevici, cu deosebirea că la autorul sârb eroul nu a murit încă, ci agonizează circulând între viață și moarte, „vizitând“ pe cei de dincolo pentru a reveni dincoace cu ultimele puteri. Procedeul nu este nou dar creează subtile perspective: Mihai Ispirescu ne asigură că, dincolo de moarte, ne vom întâlni cu fosta viață pe care o putem corija pe ici pe colo, încât să devină aproape perfectă. *Petrecere într*-un *pian cu coadă* este o imensă nostalgie după anii tinereții, nostalgia înlăcrimată a omului care simte moartea pe aproape și vrea să-și facă despre ea o imagine cât mai plăcută. Pentru Alexandru Repan, autorul spectacolului și interpretul rolului principal (*Vlad*, un hoinar talentat și sentimental), iadul nu există: trecem cu toții din viața pământească direct în Paradis. Un paradis muzical ce determină însăși formula regizorală: un spectacol ca un program nostalgic de café-concert susținut, parțial, de formația Skara-Otzki, de Jojo și de toți actorii de la „Nottara“, a căror pregătire muzicală se apropie în mod periculos de talent. Având alături pe George Marcu (autorul muzicii originale și a colajului de cântece, inclusiv cele cu referințe proletcultiste, folosite pentru coloratura de epocă), Alexandru Repan a făcut muzica să vorbească. Apără un cult al valorilor clasice (sunt numeroase momente de muzică simfonică), dar și geniul muzicii de a fixa amintirile mai bine decât memoria și a le aduce insuportabil de aproape. Un *musical* vesel și lipsit de griji, în aparență. Această *aparență* rezistă până aproape de final, când se dovedește că speranța în lumea cealaltă este iluzorie. Personajele sunt fantomatice, ființe de abur, fără corporalitate, amintirea celor care au fost. Tot iubire este și invocația finală a lui Alexandru Repan care cade în genunchi și roagă fierbinte să fie iubit. Doar că, de data aceasta, nu mai vorbește cu Alina, ci cu Dumnezeu.

Teatrul „Nottara“ – Petrecere într-un pian cu coadă **de Mihai Ispirescu. Regia: Alexandru Repan. Decorul: Hannes Schuller. Costumele: Anca Pâslaru. Muzica: George Marcu. Cântă Formația *Skara-Otzki*. Dansează Grupul *Ye-le-le*. Distribuția: Alexandru Repan (*Vlad*), Camelia Zorlescu (*Mama*), Ștefan Radof (*Tatăl*), Andreea Măcelaru Șofron (*Alina*), Rareș Stoica (*Gimold*), Cătălina Ionescu-JOJO (*Luiza*), Mielu Mondialu (*Ion Haiduc*). Premiera: 26 aprilie 2005.**

Antoaneta IORDACHE

O CLIPĂ DE ARAD

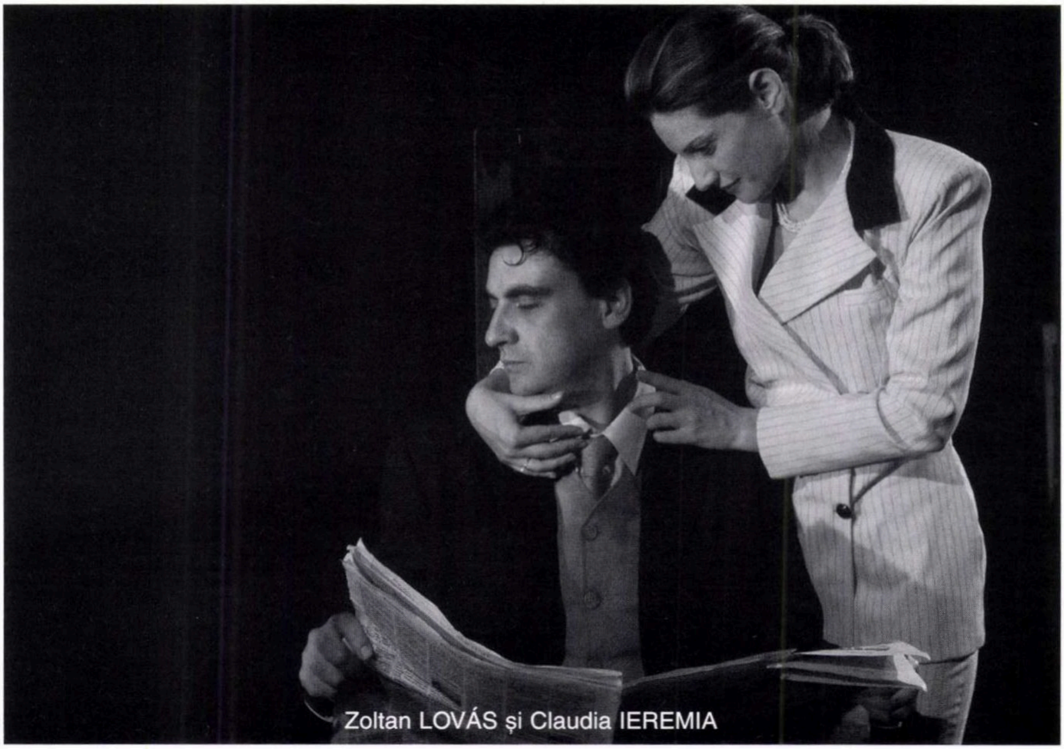
Constatări, ipoteze, aplauze pentru actori

Faptul că în două zile, în sălile de teatru din Arad poți vedea *șapte spectacole* – dintre care *nici unul lipsit de motivații artistice valabile – iar câteva bune*, ar fi prima constatare. Imediat trebuie spus și că *aerul pe care-l respiră aceste montări este oxigenat de o gândire regizorală modernă*. În acest moment, ambele scene profesioniste: *Teatrul_„Ioan Slavici“* și *Teatrul de Marionete*_sunt marcate de fervoarea specifică trupelor în urcare de formă. E manifestă o creștere, o diversificare stilistică, se vede cu ochiul liber cât de interesați sunt actorii să se autodepășească, asta pe când în jurul clădirilor teatrelor, strada arădeană face impresie de drum de târg lăsat la voia întâmplării.

Descoperiți, redescoperiți, „mânuiți“ de regizori *de prim rang* – regizori *de vocație* – și de regizori *tineri,* interpreții se găsesc în situația de a răspunde scenic unor pretenții pentru care uneori școala de teatru, alteori îndelungata prestație nu sunt suficiente. Mai ales la Teatrul Slavici se resimte, în cele mai reușite montări, efortul de adaptare al trupei la viziunea regizorală. Nici titlurile din repertoriul acestui teatru nu-i „scutesc“ pe actori, nu-i „ajută“ să se comporte interpretativ lejer, în grila cunoștințelor, a experiențelor acumulate. Provocarea spre *altceva* și *altfel* e – aici – a unei dramaturgii, dar și a directorilor de scenă tentați să „mobileze“ cu ultimele teorii despre expresivitatea teatrală spațiul dintre arlechini. Lăsând deoparte aspectele comentariului pe text (ce e, ce vrea această dramaturgie?), lăsând deoparte și frazările privind intertextualitatea proiectelor de spectacol (inspirația, știința ori hazardul lor), ce se vede clar pe canava ține de schimbarea registrului expresiv. Modalitățile acestea relativ noi de interpretare ce au început să se practice la Arad pun nu doar trupei, ci și publicului, probleme: de adaptare, de percepție, de gust.

În întregul ei, provocarea asupra capacităților scenei dramatice de a-și reînnoi instrumentarul, garderoba, dezvăluie *pariul cu sine însuși al directorului* instituției, **Ștefănuț Iordănescu,** pariu important și, poate, riscant în raport cu publicul tradițional, căruia e sigur că noile montări i-au încălcat comoditatea aperceptivă. N-aș face greșeala să inventariez astăzi consecințele unui repertoriu (actualmente) cam încruntat al teatrului, pentru că am convingerea: afișul se va colora, nu peste multă vreme. *Dramaturgia reactivităților subliminale,* condusă de verbul negației și încărcată de substantive imposibile („rele“, de nerostit în public), *dramaturgia despre Impur, Marginal, Nesemnificativ* etc., în care figurile apun cu mult înainte de a deveni personaje, iar existența lor se întinde cât *dictéul automat* în care-au fost trimise (aruncate), dramaturgia aceasta unde singurul personaj denominat, denominabil și coordonator e Moartea a prins afișele mai peste tot în jur, cum se știe, așa încât face modă și la noi. În date de istoricitate culturală, fenomenul e de înțeles și explicabil iute.

Teatrul ca „templu“ și „spațiu sacral“ nu lăsase să urce pe divina lui scândură, decât în regim de excepție (și obligatoriu în umbra axiologiei umane pozitive, perene), discursul periferiilor existențiale – și ele parte a largii realități – un gen de



Zoltan LOVÁS și Claudia IEREMIA

discurs pe care proza, poezia modernă, artele plastice, filmul îl „cuprinseseră", îl consumaseră deja.

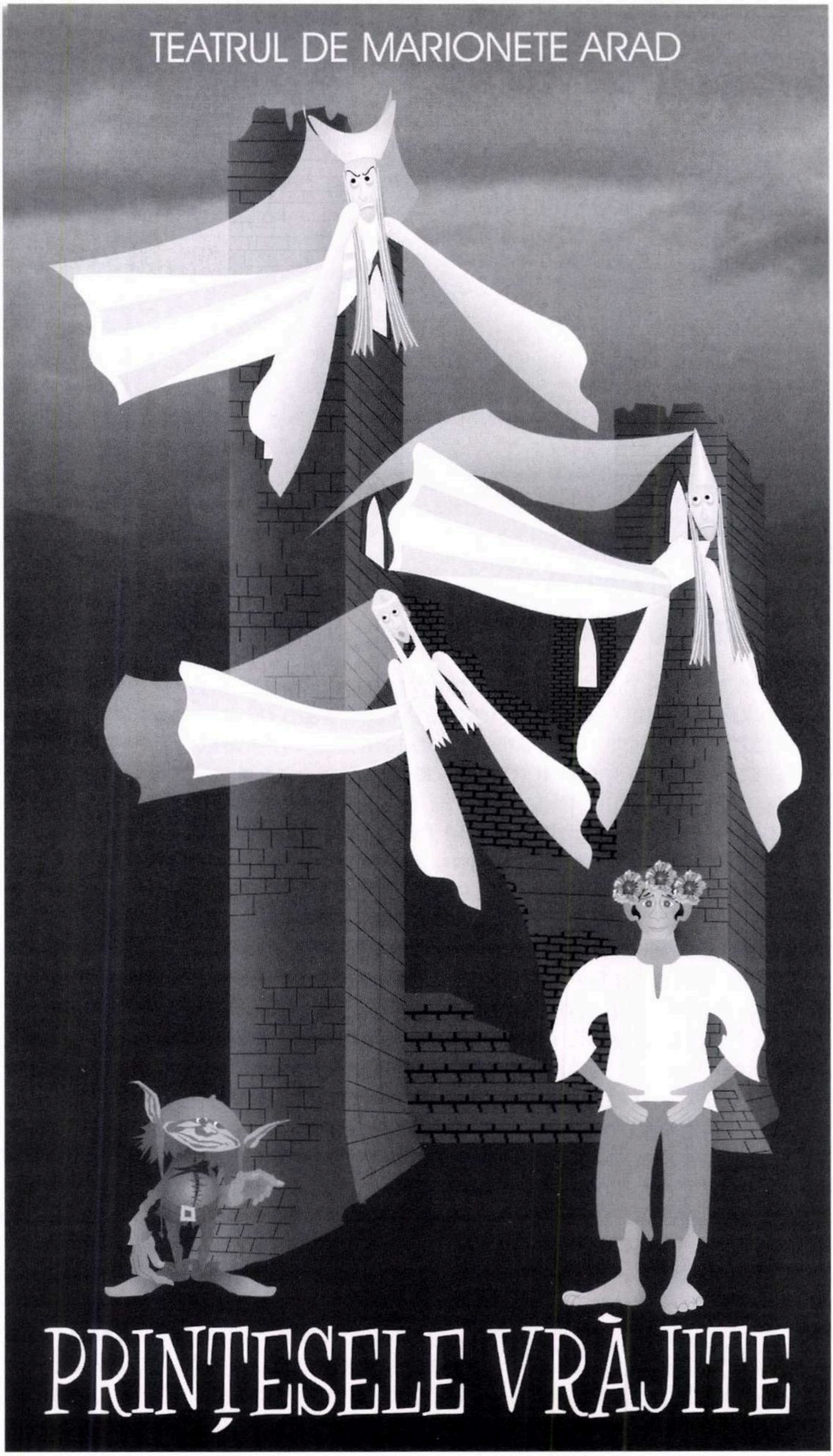
Pudibonderia obișnuită a publicului de teatru e unul dintre atacuri. Publicul de teatru e și el privit ca o componentă a spațiului sacral, spațiu ce *„nu comunică, de regulă, cu mediile de cartier industrial,* sau, oricum, nu le recunoaște acestora din urmă dreptul la o definiție scenică specifică. Trebuie șocat acest public conservator, trebuie provocată *întâlnirea dintre sacral și periferic* declamă, în subtext, dramaturgii. În „oglinda" câmpului de socializare pe care vor să-l stârnească, să-l prospecteze autorii acestui gen de texte, toate întâmplările sunt ca principiu întristătoare, funebre, imposibil de suportat. Personal, mi se par mult mai interesante, mai productive artistic *efectele de destructurare a emoției,* căutate de autori, transferate de la nivelul replicii spre modalitățile regizorale, scenografice, actoricești de interpretare a ecuației textuale. Altfel, acest „marș" auctorial „germanic" pare că și-a deconspirat mult prea repede tezismul.

Cum directorul Iordănescu dorea să fixeze un reflector nou, mai ușor de observat asupra instituției – și e și un regizor atent la fenomenologia domeniului – se pare că le-a dat, în bună măsură, „liber" regizorilor invitați să-i compună repertoriul. Conform ipotezei de față, *afișul univoc (deocamdată) e ceea ce s-ar numi „un pas calculat".* N-avem de ce ne preocupa de politichia selecției întreprinse. Regizorii tineri, ca și regizorii cu vizibilitate peste medie, vin într-un teatru plasat nu tocmai pe vadul intereselor presei de mare portanță, atrași de posibilitatea de a-și urmări un program profesional personal. Elementar, desigur. Reflexul unei condiționări profesionale trebuie „căutat" și în *acțiunea de reconstruire, de renovare și reutilare a Studioului.* A doua scenă poate de-acum „înrăma" *un afiș alternativ,* *experimental,* sau *de spectacole-studiu, spectacole-lectură, debuturi* pentru care la Arad există apetență și se poate forma un public, o categorie de public expres interesat. În orice caz, fie ele mai toate piesele prezentate acum stăpânite de spectrul derizoriului agresiv, nu e mai puțin adevărat că nu se mai joacă „piesuțe“ de autori zonali bucălați, texte-expedient, scenarizări nevertebrate, improvizații dramatice lamentuoase, de gust incert. Au dispărut din repertoriu.

Tentativa de reînnoire la care contribuie: *regia proaspătă, afișul (la modă) dar totodată la zi, ambianța plurivalentă a studioului* își culege deja rezultatele prin actori. *Cheek to cheek* de Jonas Gardell este un spectacol bine susținut de o distribuție căreia regizoarea Ana Mărgineanu i-a intuit calitățile latente și i-a fixat ștacheta undeva în planul disponibilităților neexplorate anterior. E evident că în unele momente de show hollywoodian actorii sunt depășiți de cerințe (parodierea unui gen se obține mai greu decât rutina genului). Adriana Ghiniță își redobândește, însă, datorită complexității rolului și deosebitei ei prestații, imaginea de actriță de prim-plan. *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst, în regia lui Claudiu Goga, are de asemenea în centru actori cu profilul bine pus în valoare și eficienți pentru viziunea spectaculară: Claudia Ieremia și Zoltan Lovas (un tandem dovedind forță și exactitate, într-un spațiu „sărac“, degrevat de elementele scenografice participative). Premiera *Atentate la viața ei* de Martin Crimp, în regia lui Peter Kerek, conține, din punctul meu de vedere, tot atâtea întrebări pendinte de situația inedită a trupei de la Arad câte răspunsuri se pot descoperi în celelalte montări. Probabil că regizorul a țintit de data asta prea departe, ori în prea multe direcții deodată, pe un text – programatic – cu „vedere panoramică“. Rezultatul e derutant. Unele mesaje se imprimă distinct în memorie, altele chiar „se șterg de pe tablă“, fiindcă frazarea artistică devine, datorită supraîncărcării regizorale, redundantă. Secvențial, printre totuși mult prea diversele proiecții, ori prea multele artificii demonstrative, explicative, actorii izbutesc să configureze (Alina Berzunțeanu, Adriana Ghiniță, Ovidiu Ghiniță...) În acest spectacol se vede cel mai clar câtă nevoie ar fi fost la Arad, în acest moment cu pretenții, de o pedagogie premergătoare montării, de un *training calificat.* (Se vor fi estompat – se pare – „urmele“ programului susținut de Andrei Șerban aici, înainte de 2000…) Tocmai deoarece trupa lucrează cu un aplomb admirabil – *de aplaudat* – ar merita sprijinită în dorința ei de autodepășire. În *Jocul dragostei și al întâmplării* de Marivaux (regia Laurian Oniga**)** se observă concurența a două stiluri de formalizare: cel strict regizoral (ce vrea să dea comediei sensuri importante, prezente accentuat în alte texte ale lui Marivaux) și cel expus prin costume și mișcare scenică (ale căror „desene“ sunt prea voit și ilustrativ „provocatoare“ de ilaritate). La „întâlnire“, planurile nu comunică suficient, iar definiția viziunii regizorale – cum și a interpretărilor – rămâne doar relativ limpede, chiar dacă unele scene au haz.

***

Prin spectacolele programate de **Teatrul de Marionete,** momentul nu comportă dubii, se afirmă cert pe coordonata calității actului spectacular. Actorul și directorul **Dan Antoci** a făcut teatrul să prospere, sub aspect artistic. Trupa e restrânsă, fiecare dintre componenți e nevoit să acopere mai multe roluri (cu date de identificare diferite). Drept rezultat, marionetiștii de la Arad „fac și desfac“ orice poveste cu un profesionalism absolut admirabil. S-ar putea spune că instituțiile acestea au un *public-țintă* cu pretenții mult mai stabile decât cel al teatrelor dramatice, și că, în consecință, aici repertoriul (fiind „pentru cei mici“) este simplu


TEATRUL DE MARIONETE ARAD
PRINȚESELE VRĂJITE

Scenă din *Capra cu trei Iezi.*

de alcătuit, din titlurile basmelor nemuritoare, din dramatizări ce nu implică decât urmărirea firului poveștii. Abia un studio, un program de „nocturne“ – ca alternativă pentru spectatorul matur – ar cere o concentrare specială. Sunt teatre de păpuși și marionete ce se ocupă în fragmente de program diferite de: copiii, tinerii, maturii ce le-ar putea intra în sală. Marionetele din Arad oferă un tip de reprezentație ce se „achită“ concomitent de așteptările diverselor vârste. **Teatrul mic pentru cei mici – teatru ambulant de marionete** e o idee modulară, serială cu „acoperire“ mult mai largă decât s-ar crede, decât se deconspiră imediat.

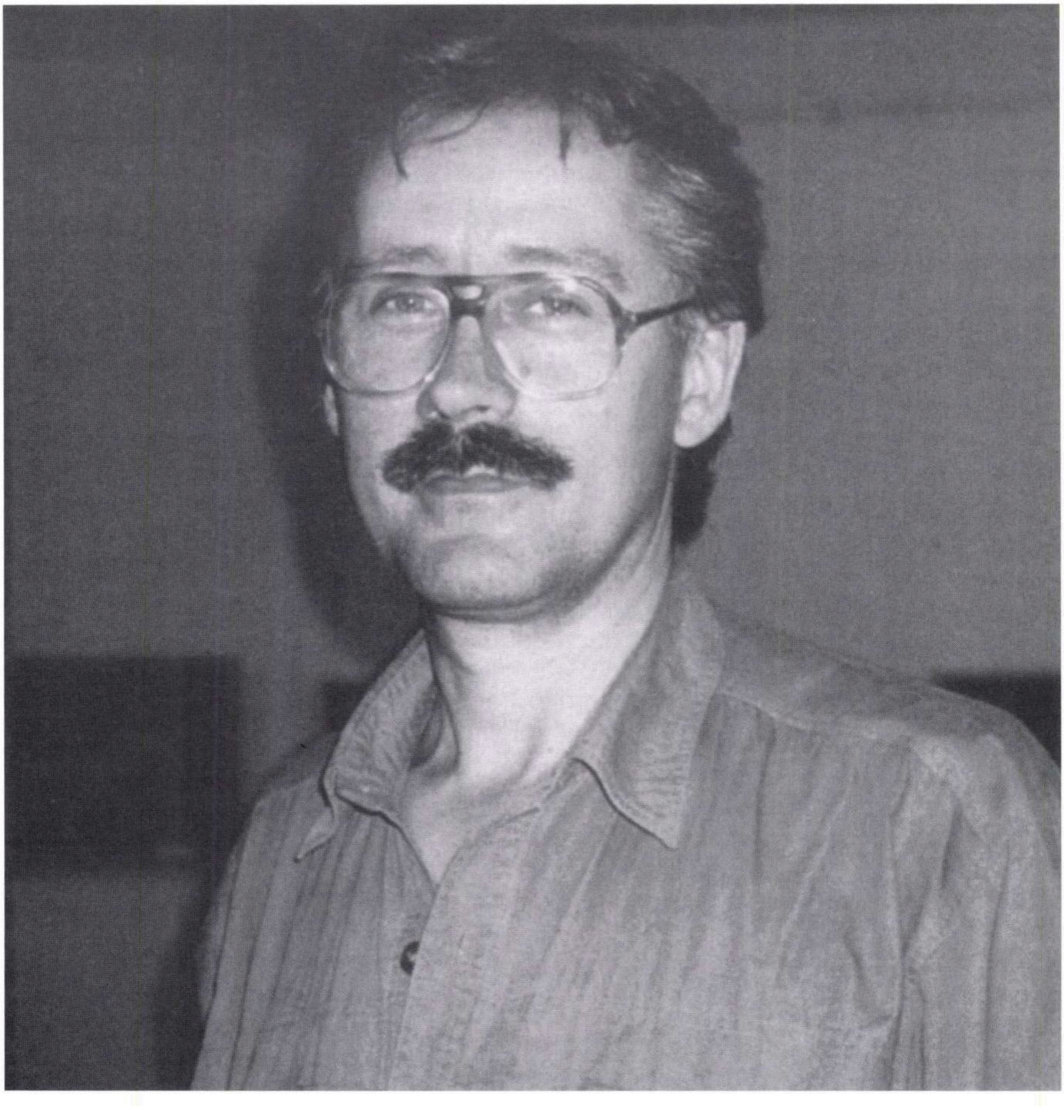
Într-o căruță itinerantă de restrânse proporții, un mănunchi de marionetiști reușesc să concentreze frumusețea, tensiunea, sensul diverselor întâmplări. Spectacolele se joacă *pachet* (două la o reprezentație), încât în cincizeci de minute te-ai ales și cu minunățiile din *Capra cu trei iezi* de Ion Creangă, dar și cu *Motanul încălțat* (după Frații Grimm & Charles Perrault). Miniaturale, poveștile din căruța de lemn curat n-au cum fi mai atrăgătoare decât se prezintă: *spirituale, inventive scenografic, bogate muzical,* niște prețioase bijuterii spectaculare din care fiecare categorie de public poate culege ceva potrivit vârstei, pregătirii, gusturilor sale. Echipa de mânuitori e antrenată, aproape toți lucrează tehnic cu deosebită acuratețe, iar armonia secvențelor muzicale – **live** – e notabilă. Sigur, performanțele spectaculare se datorează versiunilor scenice și regiei lui Victor Ioan Frunză, decorurilor, păpușilor, recuzitei create de Adriana Grand, muzicii lui Cari Tibor. Și *Prințesele vrăjite* este o reprezentație plăcută, ofertantă, bine lucrată în toate compartimentele (scenariul și regia: Cristian Pepino; scenografia: Cristina Pepino; muzica: Dan Bălan). Povești – dar și investiție de inteligență și de vocație, de la text până la ultimul detaliu scenic.

Pe scena lor obișnuită, sau în simpaticul modul ambulant, marionetiștii de Arad: Carmen Mărginean, Adina Doba, Ovidiu Calbău, Mircea Moș, Izabela Cotescu, Lăcrimioara Szlanko, Cristian Bordaș se comportă la același nivel de invidiat.

Onisim COLTA:

„Arta nu se poate lipsi de sacru"

În sala Teatrului „Ioan Slavici" din Arad, o întâlnire mai puțin obișnuit„. Din inițiativa instituției și a Clubului „Rotary", spectatorii au putut urmări trei minunate documentare artistice realizate, de regizorul și profesorul Laurențiu Damian, sub genericu „Geometria iluziei", dedicate artiștilor Sever Frențiu *(Evadarea din trup)*, Onisim Colta *(Joc, iluzie, transparenț„ și mântuire)*, sculptorului Celus Ciobanu și creatoarei de tapiserii Felicia Lacsan Bedelean, amândoi arădeni *(Starea de veghe. Expoziție cu bronz, lemn, flori și prieteni)*. Am folosit acest prilej pentru un scurt interviu cu pictorul Onisim Colta, scenograf al Teatrului „Ioan Slavici", bine cunoscut iubitorilor Thaliei și ai artelor plastice din Arad și din întreaga țară. (I.P.)



Ion Parhon: *Ce impresie ți-a lăsat această întrepătrundere dintre film și artele plastice, găzduită de teatru?*

Onisim Colta: M-a emoționat enorm și cred că ea este edificatoare, totodată, pentru sincretismul ce definește astăzi viața artelor. Apoi, am admirat calitatea discursului cinematografic, respectul pentru tâlcurile și misterul lucrărilor, pentru personalitatea celor patru artiști, în frunte cu admirabilul și regretatul Sever Frențiu, pe care l-am cunoscut aici, la Arad, la teatrul în care am lucrat amândoi. De la domnia-sa mi-a rămas până astăzi, ca o frumoasă moștenire, convingerea potrivit căreia „dacă poți face un lucru foarte bine, în timpul pe care îl ai la dispoziție, este păcat ca în acest timp să lucrezi prost!“

I.P.: *Cum ai ajuns de la pictura din facultate la scenografie?*

O.C.: Am terminat pictura, într-adevăr, la Cluj, la clasa lui Paul Sima, iar în urma repartiției guvernamentale, realizată prin teleconferință, în 1976, am fost trimis la Teatrul German din Arad, care... nu exista ! Am intrat în teatrul arădean, unde am conceput ambianța scenografică la numeroase spectacole, alături de regizori ca Mircea D. Munteanu, Dan Alexandrescu, Adrian Lupu, Laurian Oniga, Radu Dinulescu ș.a. Printre spectacolele de care îmi face plăcere să-mi amintesc sunt acelea cu *Vicleniile lui Scapin, Cui i-e frică de Virginia Wolf?, Menajeria de sticlă, Imblânzirea scorpiei, O scrisoare pierdută* și altele. Dar nu numai titlurile celebre, ci și o piesă ca *Acul cumetrei Gorden,* de William Stevenson, mi-a declanșat pofta de a izbuti să fac un lucru de valoare, nu de mântuială, încât am reușit să creez un decor expresiv, apreciat de critici și public, inspirat în bună parte din pictura lui Bruegel.

I.P.: *Ce crezi că definește „metoda“, ce particularizează demersurile tale profesionale?*

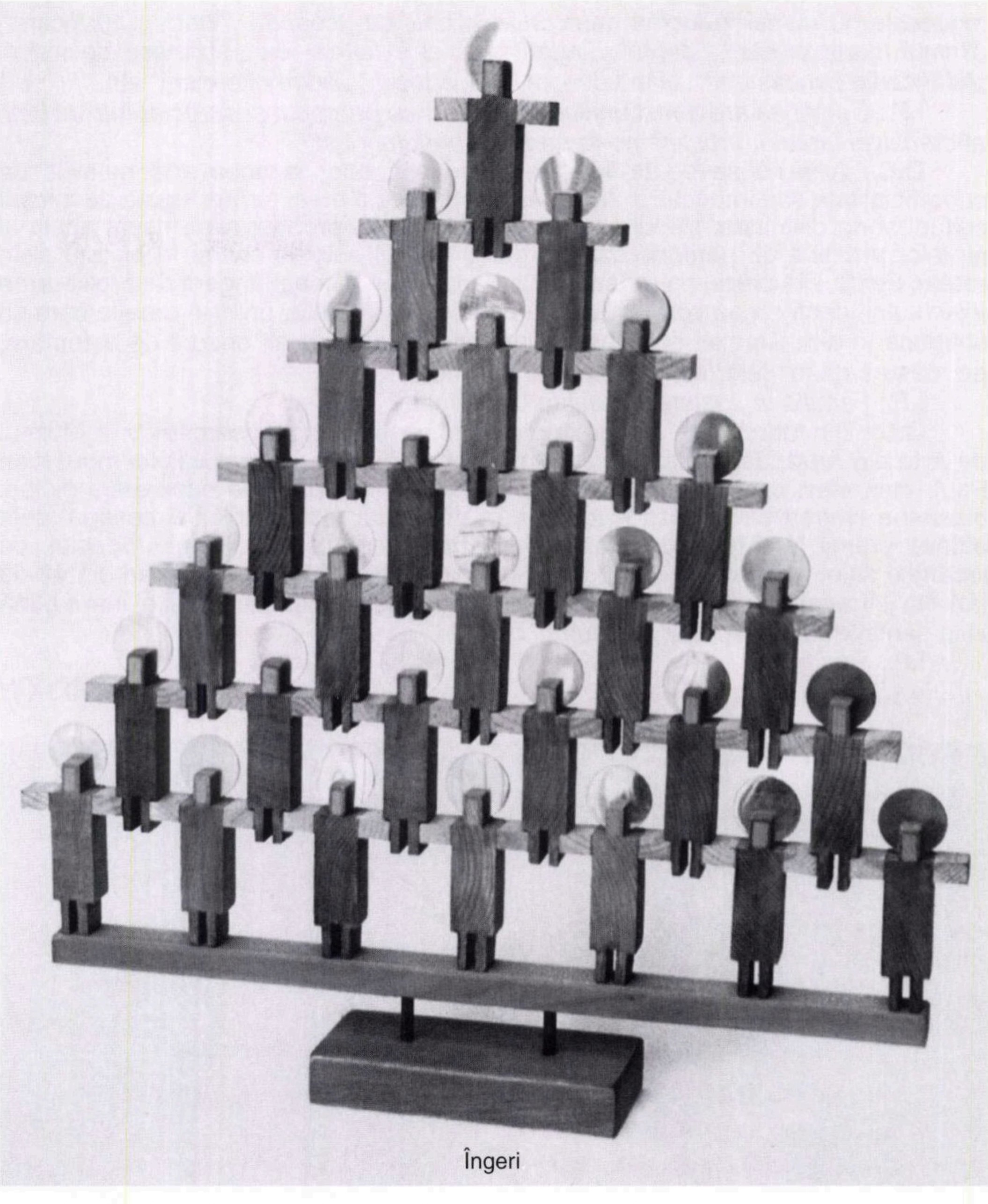
O.C.: Sunt adeptul unei scenografii inductive, cu accent pe sens și sugestie, evitând simpla anecdotică și ilustrativismul.

I.P.: *Poți să-mi dai un exemplu?*

O.C.: De pildă, la *Vicleniile lui Scapin,* imaginam o plajă cu obiecte aduse de apă ori pregătite să se întoarcă în valuri, obiecte ca niște urme de civilizație, cu semnificație culturală și emoțională, totul fiind înfățișat pe 180 de metri pătrați de pictură. Desigur, scenografia a evoluat foarte mult, de la concret spre metaforă, îmi plac decorurile aerate, vădind o simplitate bogată în tâlcuri, expresivă și incitantă, nu neapărat provocatoare, lucru ce cred că definește și scenografia mea la ultimul spectacol cu „After Julia“, în viziunea regizorului italian Stefano de Luca. Sunt 24 de pietre de râu și 12 perne colorate ce construiesc ambianța drumului de la aparența unui *work-shop la* povestea propriu-zisă. Nu cred că există o soluție valabilă în toate cazurile, între decorul inteligent și ironic, „retro“, din spectacolul lui Mihai Măniuțiu cu *Exact în același timp,* și acelea concepute de Helmut Sturmer, în spectacolele de o uluitoare fantezie imaginativă, proprie lui Silviu Purcărete, există dovezile unei varietăți extraordinare și edificatoare pentru postimpresionism și pentru eclectismul artei timpului nostru.

I.P.: *Să revenim la „dragostea dintâi“, adică la pictura ta atât de personală și de seducătoare, atât de opusă tendințelor de sorginte pur comercială, în țară, la Arad, Cluj sau București, pretutindeni unde ai expus, dar și în străinătate, așa cum mi-am dat seama la fața locului, în urmă cu trei ani, la Menden, în Germania, ai fost și ești considerat un „pictor al sacrului“. E puțin, e mult ?*

O.C.: Nu știu, dar consider că este foarte aproape de adevăr. Atât pictura, desenul sau acuarela, dar și obiectele mele, asamblate din fragmente pe care le caut



Îngeri

pretutindeni, prin consignații ori pe la târguri și piețe de vechituri, gravitează în jurul unor motive și imagini de esență mitică și mistică ori ivite din respectul major pentru istoria civilizației și a culturii. Motivul fagurelui, al spațiului alveolar, cu trimitere tainică la acele manuscrise de la Qunram, motivele cărții, sertarului și mașinii de scris, arhetipul spiralei întrupat și în sulul de hârtie, traduc tot atâtea mesaje despre spațiu și timp, despre eternitatea marilor întrebări circumscrise condiției umane, în miezul lor, permanenta legătură cu sacrul, cu esența divină și sublimă a artei. Aceasta se regăsește nu numai în lucrări oarecum explicite, ca „Icoană“, „Altar“, „Crucificare“, „Primul martir creștin“, „Jertfă“, „Îngeri“, dar și în altele, ca „Biblioteca de nisip“, „Adâncurile cunoașterii“, „Gând despre Cappadocia“, „Zidire interioară“ etc.

I.P.: *Ce șansă are acest univers de a se face perceput și apreciat într-un timp al ofensivei faptelor artistice de la periferia bunului-gust?*

O.C.: Arta nu se poate lipsi de sacru. Mă refer la acea artă nelovită de superficialitate sau impostură. Această preocupare a mea, strâns legată de mirajul culturii și de divinitate, trebuie să-și afle publicul ei, probabl altul, decât acela al faptelor artistice de periferie sau de gang. Lucrul este valabil și în pictură și în teatru. Pe de altă parte, nu putem continua la infinit să ne plângem de proliferarea *kitsch*-ului, dacă nu ne vom strădui să replicăm prin fapte, printr-o creație care să conducă în altă direcție, să construiască alte repere, un alt orizont de așteptare, pe măsura năzuințelor subordonate artei autentice.

I.P.: *Familia te susține în aceste convingeri?*

O.C.: Din fericire, da. Afirmația mea o privește pe soție, cercetător la Muzeul de Artă din Arad, dar se întemeiază în egală măsură și pe sârgul fiului meu, Ioan Paul, încă elev, creator de icoane, care a studiat cu pasiune canoanele picturii bizantine și vrea să urmeze facultatea în domeniul restaurărilor. A câștigat deja câteva premii la târguri de meșteșuguri tradiționale și un Premiu Special, cu icoanele sale, în Slovenia, unde au fost trimise peste 11.000 de lucrări din 48 de țări. Nu îl îndemn eu, este opțiunea lui și, de aceea, sper să ajungă și el într-o bună zi la sentimentul că se află pe drumul cel bun.

I.P.: *Să fie!*

Ion PARHON

Decor la *Castelul* de Kafka.

Timișoara

Simona DONICI

Romanță despre nimicul de trăit în fața morții

Scaunele, prima piesă a lui Eugène Ionesco montată pe scena Teatrului German de Stat Timișoara, aduce o lectură în profunzime a acestei capodopere, o citire microscopic purificată de prejudecățile, micile obsesii, falsele semne care prea adesea impregnează viziunile scenice asupra acestui text. I se redă astfel ideii frumusețea ei simplă, iar personajelor o natură profund și emoționant umană. Căci „o piesă despre NIMIC", cum autorul însuși în jurnalul său preciza că este, „despre romanța pe care o purtăm în noi, unică pentru noi, ridicolă pentru ceilalți", cum explică directorul de scenă, este în fond, deopotrivă, o lecție despre viață și tot ce are ea prețios, în sensul cel mai „realist-subiectiv" cu putință, despre viață și...inutilitate. Tot bagajul biografic al Mareșalului de imobil și al „căcărezei" sale – scaunele purtând amprenta tuturor celor trăite și, mai ales, imaginate într-o existență imemorial longevivă, rochia de mireasă a Semiramidei, lărgită și cârpită cu o față de masă de „macrame", ca să încapă trupul îmbătrânit și îngrășat, tunica de portar-mareșal-șef prea largă pentru trupul micșorat al bătrânului redevenit adolescent, ligheanul de porțelan, vechiul radio, tabloul de nuntă și bibeloul din colier – toate laolaltă sunt universul neprețuit al cuplului, inefabil ca însuși Mesajul pe care îl au de transmis, calp, lipsit de înțeles și interes pentru ceilalți. În acest teritoriu dintre inestimabil și inutil, se naște drama, tesiunea pe care spectacolul lui Victor Ioan Frunză o aduce la paroxism în scena sinuciderii, petrecută în liftul imobilului, prăbușit în apă până se văd peștii, moment apoteotic, cu artificii (la propriu), al unor vieți irosite. Maniera de joc ...cremoasă în accente protectoare, cvasimaterne, dar traversate de o sexualitate senilă, parodică (scena de „streap-tease" a bătrânei e savuroasă) aleasă de actrița Ildiko Jarcsek-Zamfirescu, e contrapunctual pusă în evidență de infantilizarea personajului masculin. Aparent riscantă, alegerea tânărului actor Boris Gaza pentru rolul bătrânului e asul cert al lecturii lui Victor Ioan Frunză, care dă înapoi cheia biologică a personajului pentru a închide, metaforic, cercul rememorării conjugale. Spectaculosul vine, înainte de orice, din exploatarea decorului Adrianei Grand, incredibilă risipă de fantezie a obiectelor, a celor peste 60 de scaune-instalații (a căror aducere în scenă culminează cu scaune-jucării, moment de scurtcircuit emoțional. Spectacolul abundă de semne teatrale ca resorturi emoționale) și a panourilor de portar din holul dezafectat al imobilului înconjurat de ape, și din muzica plină de atmosferă a lui Cari Tibor (în care vocile înregistrate ale lui Bálazs Attila și a Danielei Török, ca voci de tinerețe ale personajelor principale sunt cu totul remarcabile și eficiente în ilustrarea trecerii timpului). Momentul Oratorului nu mai este doar bifat în spectacol, iar scena realizată în rol de Bálazs Attila e oglinda mesajului. Profesionist, obișnuit să comunice, Oratorul își pierde mințile neavând, în fond, ce comunica decât ca mesager al sfârșitului: sunetele guturale ce urmează pregătirilor minuțioase (costum obsedant negru, părul albastru, lins, oglinda, nelipsitul ou crud) poartă în ele,

Biblioteca Județeană
TARG- MUREȘ

Ildiko JARCSEK-ZAMFIRESCU și Boris GAZA

translat parodic, tragismul incomunicabilității suverane. Acesta este, în fond, firul roșu al tripticului ionescian propus de Victor Ioan Frunză, cu *Lecția, Regele moare* și Scaunele: suntem, în fond, singuri; până și –mai ales- în clipa morții. Dar momentul este sulbim, căci în „cabaretul mortuar" jucăm, la rându-ne, rolul principal.

Ioan JURCĂ ROVINA

Ambiguitatea personajelor și imaginea plastică violentă

La intrare, pe holul sălii, spectatorul primește un scaun (fără spetează) cu care se deplasează pe scenă (de fapt, o parte a extinsei săli Studio a Teatrului German din Timișoara) pentru a-și găsi un loc în spațiul rezervat pe o singură latură. În mijloc, podeaua e delimitată cu cretă, în pătrate și dreptunghiuri, în care se pot citi cuvinte cu sens sau fără sens. Cele două personaje se arată preocupate, fiecare în felul său. În sfârșit, încheindu-și meșteșugirea la pregătirile tehnice, bărbatul se ridică în cap (ca o punere în formă, parcă, pentru ce va să urmeze), cu picioarele proptite de ușa unui lift. Prin această șocantă, originală poziționare suntem avertizați că nu avem de-a face cu *Bătrânul* de 95 de ani, pe care îl știm din text. Iar liftul ne este un reper pentru a ne situa în locul schimbat al acțiunii, adică „în holul unui imobil dezafectat și înconjurat de ape".

E prima surpriză pe care ne-o oferă directorul de scenă (cu un surâs din culise), Victor Ioan Frunză, în tandem cu scenografa Adriana Grand, la *Scaunele* lui Eugen Ionescu. Relația dintre personaje e bruscată. Nici unul dintre interpreți nu mimează vârsta nonagenară. În distribuția spectacolului, Bătrânul e nominalizat după rangul pe care și-l atribuie el însuși: Mareșalul imobilului. O soluție pentru a face plauzibil actorul tânăr în rol? Cu Bătrâna e mai simplu: Semiramida, precum își strigă „îngerașul", în alintare, „puișorul". Care „puișor" poate sugera, la început, tocmai copilul care a redevenit, prin vârsta-i matusalemică, Bătrânul. Sau, în alt registru, ar fi soțul mult mai tânăr. „Surâsul" regizorului aici s-ar afla: în ambiguitatea mutației în relația dintre personaje.

Spectacolul ne seduce însă, aproape „pervers", să depășim, chiar avizați, clasica imagine a Bătrânilor în scenă. Se produce o accentuare a afectivității, în pofida derizoriului, prin noua relaționare dintre cei doi, cu ipostazierea Semiramidei în protectoare maternă. În rol, Ildiko Jarcsek-Zamfirescu selectează, cu ocrotire, momentele de confesiune ale partenerului, îl susține „îngerește" în însceneraea „măreției" lui, în dialogul (firesc, „umanizat") cu personajele invizibile, și îl urmează docilă în finalul cu apoteotică sfidare, în teribila *neantizare.* Povara – precum scaunele pe care le transportă – se află pe umerii actriței (rolul și premiera marcându-i în martie aniversar cele șase decenii de viață și bine peste treizeci de scenă, ceea ce colegial s-a omagiat după spectacol). Tânărul partener, Boris Gaza, este condus în postura-i riscantă (asumată de regizor) de o anume distanțare în fixarea (altfel decât o presupune textul) personajului, mai rece și „vitalizat", prins, în naivitatea lui (și nu ca în ultima sută de metri a cursei), de propria izbândă a discursului.

A doua surpriză, totală, o dau scaunele (60 la număr), „instalații de artă plastică, concepute de Adriana Grand și puse în operă împreună cu Carmen Iliescu, printr-o tehnică mixtă: colaj, intervenții mecanice, împachetări, pictură etc." – adică, un postmodernism plastic în scenografie. Scaune, dar, prin felul de a fi „create", și personificări generice. Aglomerate într-un spațiu strâmt, scaunele, într-o așezare de imagine violentă, se individualizează și, în același timp, devin o masă informă, dobândesc greutatea fizică amorfă a unei mulțimi invalide, aflată în așteptarea disperată a unui sens (prin discursul ce va să urmeze). „Lumea" aceasta, sinistrată în imaginea pe *negativ* a chipului ei, e un personaj multiplicat, bolnav, grotesc, globalizat, în afara comunicării. În frunte, tronează scaunul Împăratului (cu a sa coroană sugerată de un glob), în fața căruia Mareșalul blocului își „depune" supus destinul.

Cred că, în opțiunea montării, spectacolul pe această actualizare a necomunicării universale mizează. Oratorul neputincios, mut, – exacerbat de interpretul lui, Bálazs Attila, în sunetele guturale, scrisul fără sens sau (aici) în bătăile cu un diapazon improvizat în scaune – atinge insurmontabilul, limita. În timp ce Mareșalul și Semiramida coboară, în cântec triumfal (muzica lui Tibor Cari este difuzată printr-o compilație de procedee) și în jerbe de artificii, cu liftul în apele „primordiale", după cum se se poate vedea pe ecranul televizorului, cu jocul peștilor colorați. Tăcerea poate fi colorată. Un *catharsis* (sugerat) prin liniște al *neantizării*, după atâta „zgomot și furie".

Dacă acceptăm derutanta relativizare a relației dintre personaje, precum și micile adecvări (ca atare) de text, sau scurtele scăderi de ritm în interpretare, absorbite însă de scenele de efect, bine delimitate, trebuie relevat că *discursul* montării (în asumarea celui din text) urmărește plastic, voit, criza situării individului în imposibilitatea unui discurs perceptibil cu lumea. Printr-o referire la Mesajul Internațional de Ziua Mondială a Teatrului (când a avut loc și premiera Teatrului German), transmis în acest an (tot ca un semnal de criză) de către regizoarea Ariane Mnouchkine din Franța, sub genericul *„Ajutor!" („Tu, Teatru, îți cer să mă ajuți"),* aș conchide că spectacolul lui Victor Ioan Frunză ne *ajută* reînnoindu-ne (în formulă personală) teribilul avertisment ionescian.

Teatrul German de Stat din Timișoara – Scaunele **de Eugen Ionescu. În germană de: Jacqueline și Ulrich Seelmann-Eggebert. Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. Decorul, costumele și instalațiile: Adriana Grand. Muzica originală, compusă și interpretată de Tibor Cari. Distribuția: Ildiko Jarcsek-Zamfirescu *(Semiramida),* Boris Gaza *(Mareșalul imobilului),* Bálazs Attila *(Oratorul),* Daniela Torok *(Vocea Semiramidei din tinerețe).* Premiera: 27 martie, 2005.**

Păpușile, la „cabaret politic"

Teatrul de Păpuși din Timișoara și-a schimbat denumirea acum câțiva ani în Teatrul pentru Copii și Tineri „Merlin". Ceea ce nu înseamnă că păpușile au dispărut sau li s-a diminuat importanța. Nicidecum. Pe aceeași mică scenă (cu îmbunătățiri de amenajare) a teatrului, păpușile mânuite de actori bucură în continuare micii spectatori de la grădinițe sau școlarii, în spectacole adecvate – *Lie, Dumbrava minunată, Peticică și omul de zăpadă, Gulliver în țara păpușilor, Cenușăreasa, Noua poveste a Scufiței Roșii, Hansel și Gretel, Capra cu trei iezi, Prințesa adormită, Punguța cu doi bani, Inimă de luptător, Dănilă Prepeleac, Voinicul voinicilor* ș.a. Acesta ar fi repertoriul permanent, indispensabil, între

„tradițional“ și înnoire, care și probează valoric numele teatrului, dincolo de granițe bănățene: în Festivalul „Gulliver“ din decembrie, 2004, de la Galați spectacolul *Doi purceluși* (al regizorului Ion Popescu, din Republica Moldova) a obținut Premiul Juriului.

Interesante sunt spectacolele în tehnici „mixte“, unde păpușile se întâlnesc cu actorii pe scenă, precum în montarea cu *Un pedagog de școală nouă*, unde în bănci jocul le revenea *școlerilor*-păpuși. În *Năzdrăvăniile lui Nică* (prima dramatizare după *Amintiri din copilărie*, la Timișoara) intervine *masca,* plasticizată în expresii după model păpușăresc, purtată de toate personajele, în afară de Nică. De la această, să zicem, învestire cu noi puteri și misii a păpușilor pentru stârnirea imaginației copiilor, teatrul timișorean (care se vede că nu degeaba și-a luat numele vestitului vrăjitor Merlin) face un salt: păpuși într-un spectacol de așa-zis „cabaret politic“.

Ne aflăm în celălalt program repertorial, destinat tinerilor (...de orice vârstă). Au fost vreo două–trei ieșiri la rampa micii scene pentru publicul vizat (în general, adus din licee, unde opțiunea pentru teatru începe, totuși, să se diminueze), cu piese contemporane (risc asumat, dramaturgic sau regizoral, dacă ne gândim la specificul acestui teatru). Acum, „vinovatul“ – în calitate de director, actor, regizor, – pentru înnoirile instituției, Horia Ionescu, „forțează mâna“ și trimite păpușile într-un așa-zis „cabaret politic“.

Ce fac păpușile? Deghizate în felurite chipuri cu trimitere metaforică (purceluși, cioară, măgar...) joacă în scheciuri sau scenete, să provoace râsul Regelui lor, căruia Sfetnicul vrea să-i dezvăluie, în acest fel metehnele supușilor (corupție, clientelism politic, interes pecuniar). Alternativ, cupletele interpretate de mascați aduc clovneria altor personaje de mascaradă (cu luare de mită, transhumanță politică, comportament cameleonic). Dansurile (în ritmuri moderne, populare, țigănești, de manele) plusează și configurează evantaiul atmosferei de circ. Pe textele ironice, pamfletare (până la adresă directă) ale lui Emil Șain, regizorul Horia Ionescu desfășoară, într-o variantă aparte de divertisment, un spectacol caricatural, în care păpușa și masca reproduc chipurile plastice, simbolice ale personajelor ce (ne) joacă farsa la zi. Interpreții mânuitori de păpuși sau mascați – Maria Kristofoletti, Simona Wetell, Luana Uncruțiu, Valentin Ivanciuc, Adrian Balint, Octavian Vărșăndan – rostesc farse, versuri acuzatoare, sentințe, într-o imagine generală de măscărici, care, până la urmă, l-ar putea determina pe rege să moară... de tristețe.

Cam acesta ar fi „cabaretul politic“ în care păpușile, create de Radu Clețiu, sunt „implicate“ să sugereze manipularea de sfoară în jocul mai marilor păpușari și astfel (dincolo de menirea lor de a dialoga cu cei mici) să capteze și interesul tânărului spectator care, în acest gen de divertisment, are și varianta seducției prin muzică și dansul antrenant al trupei condusă de Marcel Botscheller. În ce măsură va prinde și va crește acest embrion teatral (cu evidente naivități sau scăderi de prestații, ca la început) rămâne de văzut. Deocamdată, e o propunere de *altceva*, de *ceva* actual și agresiv. Altfel, Teatrul „Merlin“ își joacă profesionist pe mica-i scenă repertoriul de bază – la sediu, în turnee, prin județe sau prin țări vecine, Ungaria, Serbia –, cu aplomb și neostenire.

Teatrul pentru Copii și Tineri „Merlin“ Timișoara – Regele moare... de râs. **Text: Emil Șain. Regia: Horia Dan Ionescu. Păpuși: Radu Clețiu. Distribuția: Maria Kristofoletti, Simona Wettel, Luana Uncruțiu, Valentin Ivanciuc (Teatrul Național Timișoara), Adrian Balint, Octavian Vărșăndan. Muzica: El Mano. Dansuri: Formația de dans modern *Reflex*. Coregrafia: Marcel Botscheller. Premiera: 13 martie, 2005.**

Ștefan OPREA

Eul ca mască a Sinelui

Montând *Peer Gynt* pe scena ieșeană, regizorul Cristian Ioan nu a încercat nici un fel de „actualizare“ în sensul în care sunt tratate adesea – pe scenele noastre sau aiurea – piesele din alte epoci, pentru a face să răspundă unor întrebări și neliniști ale omului de azi. El n-a recurs nici la decoruri, nici la costume contemporane și nici n-a forțat ideile textului să intre în tiparele unei problematici la zi. Pentru că nu era nevoie; poemul dramatic-filosofic al lui Ibsen răspunde el însuși unor asemenea întrebări și neliniști prin rangul lui de generalitate. Nu zice Ion Vartic (în *Ibsen și „teatrul invizibil“)* că „Peer cel Mare poate fi considerat un model al omului în genere, în orice caz unul al omului modern. Căci el este veșnic contradictoriu și derutant“? Și nu e omul contemporan – întocmai ca Peer Gynt – în continuă căutare de sine, încercând, neselectiv și aventurist, toate circumstanțele, toate experiențele posibile întru descoperirea de sine și întru clarificarea relației sale cu existența? Conștient sau nu, omul contemporan își poartă – precum Peer – *eul* răvășit ca mască tragică a *sinelui*, trăiește, ca și acesta, zbaterea și sfâșietoarea nevoie de a fi el însuși și resimte la fel de dureros neîmplinirea acestui ideal. Călătoriile, mai bine zis peregrinările lui Peer, atât cele reale, în spații geografice largi și foarte diverse, dar mai ales cele onirice, amplificate fabulos de o imagine nutrită folcloric, răspund perfect crezului contemporan, pentru care nici geografia și nici aspirațiile de orice natură nu mai au hotare. Dar nici eșecurile tragice. Între dorința de *a fi el însuși* și aceea, suficientă, de *a se satisface pe el însuși,* de *a-și fi îndeajuns lui însuși*, zbaterea lui Peer e cum nu se poate mai actuală.

Și atunci de ce ar fi recurs Cristian Ioan la actualizări? El a ridicat pe scenă textul ibsenian așa cum este el. Așa cum este el în esența liniei lui ideatice, căci, altfel, a intervenit copios, operând reducții în materia dramatică foarte stufoasă, renunțând la tablouri întregi (a dispărut, de pildă, ospiciul din Egipt), inversând scene, reducând monoloage, etc. în efortul de a obține unitatea și cursivitatea acțiunii, precum și o claritate a demonstrației pentru spectatorul nefamiliarizat cu mitologia nordică; aceste operații i-au fost, de asemenea, necesare pentru spectacolul însuși, în vederea realizării unui acord între imensa spațialitate oferită peregrinărilor eroului și rigorile interiorității lui policrome, între limitările realului și virtualitățile infinite ale imaginarului.

Pe regizor nu l-au satisfăcut traducerile (in versuri) existente (Adrian Maniu, Virgil Teodorescu). Sorana Lupu a efectuat ad-hoc o traducere în proză care, dacă a pierdut în bună parte aura de poezie, a oferit, în schimb, un text mai strâns, mai concentrat, mai ofertant pentru economia spectacolului și chiar pentru o mai eficientă receptare de către publicul spectator.

Pentru unitatea ideatică și imagistică a spectacolului, regizorul avea nevoie de un element catalizator, de un decor în care să se concentreze atât ideea de diversitate spațială, cât și cea de dinamică interioară, psihologică, să asigure circulația eroului atât în zonele realului, cât și în cele ale imaginarului. Clara Labancz a creat un asemenea foarte adecvat decor: o corabie polifuncțională pe care turnanta scenei o poartă pe mările imaginației lui Peer. Pusă excelent în valoare de un ecleraj subtil (Aurel Anton) și însoțită de o muzică inspirată care tensionează și sporește semnificațiile (Raluca Ioan), corabia devine universul în care se consumă drama căutării de sine a eroului. La valențele plastice obținute astfel se alătură consonant costumele – specifice epocii și spațiului norvegian – realizate de Axenti Marfa. Dar problema imaginii nu se termină aici. Cristian Ioan recurge la un procedeu într-un fel surprinzător: folosește imagini video prin care dublează, proiectându-le pe fundal, imaginile care se derulează pe scândura scenei. El nu s-a speriat de avertismentul lui Grotowski ce atrăgea atenția că teatrul nu poate dăinui astăzi decât în măsura în care *renunță* la toate mijloacele de expresie în care poate fi întrecut de mass-media – cinematograful și televiziunea: „Lupta teatrului împotriva acestora nu trebuie să constea în combaterea lor, ci în *distanțarea și delimitarea de ele, în restrângerea sa la un minimum inimitabil.* Dacă nu va face asta, teatrul va muri“ (*Spre un teatru sărac)* – idee preluată de Jean-Claude van Itallie, dramaturgul grupului Open Theatre: „Dacă elimini din teatru tot ce poate fi realizat de televiziune și cinematograf, atunci ajungi la *esența* lui...“ (Frank Jotterand – *Le nouveau théâtre americain).* A riscat Cristian Ioan sau a vrut să demonstreze că cei doi nu au dreptate? Greu de răspuns. După primele secvențe ale spectacolului, ne-am spus că soluția e ingenioasă; am văzut în ea jocul – atât de specific textului – dintre real și oniric. Imaginile de pe scândură păreau a avea, prin proiectarea lor mult mărită, un abur de irealitate, relatările fabuloase ale lui Peer căpătau sens de poveste, de legendă, de mit. Prin repetare continuă și insistență, procedeul devine însă redundant. Spectatorul se întreabă dacă se află la teatru sau la cinema.

Dar peste toate acestea, spectacolul cucerește și place, antrenează imaginația și tușează sensibilitatea spectatorului, îi solicită inteligența și îi stimulează capacitatea de meditație.

În rolul lui Peer Gynt a fost distribuit Adrian Păduraru, actor cu reale disponibilități, insuficient puse în valoare până acum. El obține cu acest personaj un succes al carierei; împlinire târzie (după 20 de ani de teatru), dar meritată. În interpretarea sa, Peer ne apare complex, real și fabulos, terestru și oniric, mitoman și generos, megaloman și onest, cinic și duios, purtând cu siguranță masca eului răvășit de patimi pământene și de aspirații irealizabile, capabil, în final, să se întoarcă la unica certitudine: iubirea pe care i-o păstrează Solveig și iubirea mamei – pe care el le adună în una singură (idee clar semnificată în spectacol). Interpretul e mai sigur pe el în secvențele dinamice ale aventurii terestre – aici e chiar cuceritor; are farmec bărbătesc, intensitate a trăirilor, voce frumoasă și elegantă nuanțare a replicii, cu accente logice impecabile. Mișcarea în scenă are vigoare și ritm. Chiar dacă aceste calități se văd cu mult mai clar în jocul lui, ocupând prim-planul personajului, nu-i lipsesc actorului (și prin el, lui Peer Gynt) datele de substrat existențial, de meditație, de reflexivitate, acelea care, în partea finală a spectacolului, mai ales, întorc personajul spre sine, cu interogații sfâșietoare (de reținut, în acest sens, monologul plin de dramatism pe care actorul îl rostește cu o liniște interioară grea, aproape hamletiană). Iar întâlnirile cu Topitorul de nasturi au ardoarea unei aspirații fierbinți, dorința de a-l convinge pe acesta – de fapt, de a se convinge pe sine – că toată viața Peer Gynt a fost *el însuși.* Deziluzia că nu o poate dovedi are înfiorări tragice – aici fiind punctul nevralgic în care ar mai fi loc de nuanțe și accente. Oricum însă, strădania actorului de a surprinde personajul în condiția lui esențială e izbutită. El pare să fi urmărit înțelesurile desprinse din exegeza lui Georg Groddeck despre *Eu* și *Sine* (căci le-a avut la îndemână prin intermediul mai sus citatului studiu al lui Ion Vartic), care ne asigură că, „prin însăși substanța sa psihosomatică, omul nu poate fi niciodată el însuși: în el trăiește altcineva, prin el se mișcă, vorbește, dorește și acționează un altul, un fel de zeitate cumplită, capricioasă, care își face toate poftele, fiind o omnipotență fără margini. Această divinitate care respiră în noi este sinele, adică inconștientul nostru, lui însuși îndeajuns. *Eul nu e deloc Eu; e o formă schimbătoare prin care se manifestă Sinele.*"

În rolul Aase – mama lui Peer, evoluează excelent Tatiana Ionesi, care realizează un personaj încântător prin calda duioșie maternă, dar și prin deschiderea spre fabulosul mitomaniei lui Peer. Alert în prima fază și înfiorat de griji și așteptare mai apoi, personajul impresionează profund în scena morții – cea mai emoționantă scenă a spectacolului. Se rețin, de asemenea, evoluțiile Georgetei Păduraru în rolul Femeii în verde, a lui Florin Mircea în rolul Topitorului de nasturi, a lui Doru Aftanasiu în rolul fierarului Aslak și a lui Silviu Manoliu în rolul Bătrânului din Dovre, în rest, actorii distribuiți răspunzând cu siguranță la solicitările multiple (aproape toți joacă mai multe roluri (magi, troli, nuntași, vrăjitoare, dansatoare, marinari, oameni de afaceri, etc.). O singură rezervă: Ana-Maria Florea (elevă), care joacă rolul Solveig și care nu reușește decât să ne convingă de tinerețea și puritatea personajului.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri", Iași – Peer Gynt **de Henrik Ibsen. Regia: Cristian Ioan. Decorurile: Clara Labancz. Costumele: Axenti Marfa. Muzica: Raluca Ioan. Mișcarea scenică: Dana Coșeru. Distribuția: Adrian Păduraru (*Peer Gynt*), Tatiana Ionesi (*Aase*), Ana-Maria Florea (*Solveig*), Florin Mircea (*Topitorul de nasturi*), Doru Aftanasiu (*Aslak, Bucătarul, Slăbănogul, Un trol*), Liviu Manoliu, Georgeta Păduraru, Livia Iorga, Petru Ciubotaru, Emil Coșeru, Constantin Avădanei, Pușa Darie (*Mama mirelui, Oracolul*), Gelu Zaharia, Cătălin Tudor Manea, Diana Ignat, Gabriela Iacob, Brândușa Aciobăniței. La pian: Cristian Popa.**

Oltița CÎNTEC

În sfârșit, o inițiativă particulară

Actorul Teodor Corban, din trupa de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, a împlinit recent 20 de ani de activitate. O aniversare specială pentru orice om de teatru, un fel de jumătate a drumului în carieră, pe care a dorit să o marcheze într-un mod deosebit. Printr-un rol, cum altfel?, dar nu pe scena instituției unde funcționează „cu baza", ci în cadrul unui proiect personal, privat. Curajos, Teodor Corban a experimentat aventura inițiativei particulare în domeniul artei teatrale pentru oameni mari, producând, sub umbrela firmei „Agenis", spectacolul **Asasinii de scafeți.** Pentru care a strâns singur fonduri – cu greu –, a copt ideea reprezentației, a conceput scenariul, l-a regizat și l-a promovat. Premiera a avut loc într-o sală obișnuită („Mihai Eminescu") dintr-un elegant hotel din urbe („Astoria"), în prezența curioșilor, a unor sprijinitori ai demersului său (membrii clubului Rotary) și a iubitorilor artei scenice. Evenimentul a fost notabil, fiind unicul de acest fel din „dulcele târg", obișnuit, de conservatorismul care-l caracterizează, să se simtă mai bine în matca lucrurilor deja probate de tradiție.

Autorul care l-a inspirat pe Teodor Corban a fost Eugène Ionesco. Absurdul pieselor sale e concurat serios de acela al realităților pe care le traversăm, așa încât frontiera dintre firesc și nefiresc, normal și patologic e tot mai dificilă de stabilit. Criza comunicării, a limbajului verbal o resimțim zilnic, acut, pe propria piele. Osatura spectacolului o constituie *Lecția*, căreia i-au fost adăugate un insert din *Sclipiri*-le aceluiași Ionesco, binecunoscuta secvență muzicală „We dont need no education“ din *The Wall*-ul lui Pink Floyd și câteva aliniate din Constituția României, referitoare la învățământ. Alegerea *Lecției* nu e deloc întâmplătoare. Un eșantion de avangardă, între timp clasicizată, care la vremea ei a scandalizat publicul, a devenit acum vehiculul unei inițiative care încearcă să schimbe peisajul instituțional ieșean. De unde trebuie început? Ca în orice parcurs transformator, de la educație și comunicare. Asta ne transmite triunghiul personajelor *Profesorul* (Teodor Corban)–*Eleva* (Antonela Cornici)–*Marie* (Doina Deleanu), într-o punere în scenă ale cărei principale calități sunt fidelitatea față de registrul absurdului, acuratețea artistică și ținuta interpretării. Teodor Corban a găsit forța creativă necesară pentru a fi, cu egală pricepere, și regizor și interpret al unuia din rolurile centrale. A imaginat o mizanscenă alertă, cu momente care te surprind, plăcut, precum acela al limbilor de pantofi viu colorate, expuse când venea vorba despre limbile latine, inox, când referințele vizau limbile germanice; „devorarea“ discipolei se face și prin trecerea ei prin mașina de tocat, tocătura devenind apoi mezel și fiind servită publicului, ca semn că „circuiul elevei în natură“ continuă. Rolul Marie e redimensionat, căpătând mai multă greutate. Personajul e mai în etate decât o sugerează în didascalii Ionesco, e mai aproape de vârsta înțelepciunii, a părului alb, intervențiile sale verbale, intrările și trecerile prin spațiul de joc exercitând un control mai sever asupra a tot ceea ce se întâmplă.

Asasinii de scafeți poate fi citit și ca o parabolă a ceea ce se petrece în sistemul nostru de învățământ: un sistem de tocat minți, complet neadaptat la realitate, tangent cu absurdul. Un sistem de asasinat scafeți, dacă acordăm cuvântului scafete („substantiv de genul ambigen, masculin la singular, un scafete, feminin la plural, două scafete. Se zice și o scafetă, doi scafeți“, cum zice Eugène Ionesco) sensul său învechit, arhaic, de țeastă.

Întreprinderea lui Teodor Corban merită laude. Pentru efortul de a impune și la Iași, un loc unde viața economică nu e tocmai prosperă și noul câștigă teren mai greu, o companie independentă. Rezultatul artistic a fost cât se poate de agreabil. *Asasinii de scafeți* s-a vrut o „urmă“, cum precizează actorul, a trecerii sale artistice prin lume. Urma e adâncă și, tocmai de aceea, semnificativă.

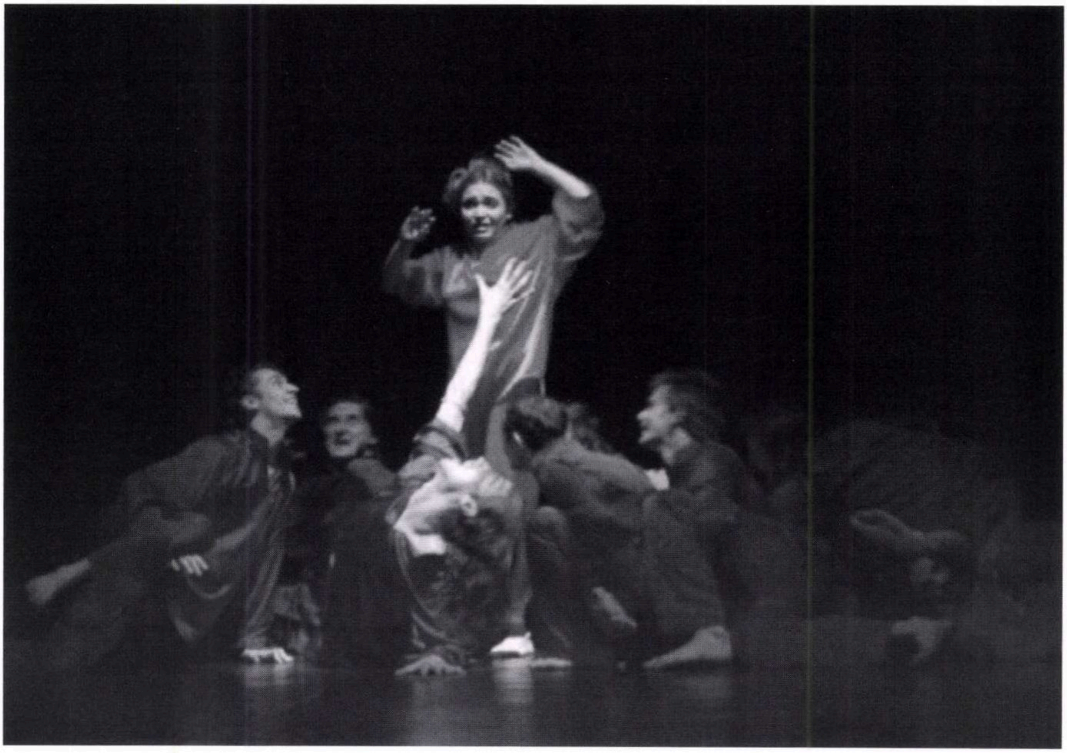
Doina DELEANU, Teodor CORBAN și Antonela CORNICI.

Ion CAZABAN

Deșteptarea primăverii din pădurea adormită

Sunt ceva ani de când, în teatrele noastre, există un evident interes pentru dans. Să menționăm scenele din București, dar și din Oradea, Cluj-Napoca, Odorheiu Secuiesc, Sfântu Gheorghe, Sibiu, Târgoviște, înseamnă, poate, să omitem altele, cu siguranță, să le ignorăm pe acelea, care li se vor alătura cu premierele lor până la apariția acestei cronici.

Numele belgianului Marc Bogaerts, realizatorul spectacolului **Frumoasa din pădurea adormită** la Naționalul clujean, începe să fie cunoscut de publicul nostru, colaborând anterior cu Opera din capitală și cu teatrul din Sibiu (unde a semnat, împreună cu regizorul Mihai Maniuțiu, *Eu, Rodin*, o montare demnă de reținut). Coregraf și pedagog, activitatea sa a fost bine apreciată în mai multe țări din continentul european și american, în câteva zeci de companii de balet și operă. Preferă montările imaginate pe mari suprafețe, având posibilitatea desfășurării unor formații numeroase – după cum am remarcat și la cea mai recentă, concepută și lucrată de unul singur, la Cluj-Napoca. Povestea *Frumoasei adormite* capătă, pentru el, noi înțelesuri și cu totul alte rosturi, pe care le-a mărturisit în interviurile date. Pornind de la o incitantă abordare psihanalitică a basmului, îi va descoperi utilitatea educativă pentru tinerii aflați în pragul vieții sexuale. În scenariul lui Bogaerts, trezirea fetei adormite, după un somn prelungit, are semnificația trecerii la starea normală de femeie, la libertatea de a fi femeie, așa cum este afirmată justificat în prezent. Coregraful privește cu luciditate situația tineretului de ambe sexe și n-am putea spune că înclină către o teză feministă. De fapt, este un spectacol care se adresează, în special, tineretului, fiind mai ales pe gustul său. De aici, explicabil succesul avut încă de la repetiții, printre cei din echipa alcătuită. Majoritatea participanților au fost aleși din rândul studenților apți pentru partiturile dansante și, în egală măsură, capabili să improvizeze cu plăcere pe tema dată. Ceea ce se vede pe scenă și se transmite în sală, chiar și celor care au depășit vârsta basmelor sau a „zadarnicilor chinuri ale dragostei...". Este o coregrafie permanent animată de bună-dispoziție, ca și de seriozitatea problemelor și scopurilor mai profunde. În legătură cu ceea ce și-a propus, Bogaerts spune: „După un spectacol ca acesta, mi-ar plăcea foarte mult să organizăm niște discuții despre rolul bărbatului și al femeii în societate. Iar spectacolul ar putea fi folosit ca un catalizator. Nu discutăm despre spectacol, ci prin spectacol să inițiem o dezbatere" (*Man-in-fest*, nr.21–22, 2005).



Interpretarea psihanalitică, dedesubturile sexuale ale basmului capătă, deci, finalitate educativă. Pe scenă, sunt citite – cu umor inevitabil – pagini redactate didactic. Probabil, cel mai respingător adversar se dovedește minciuna, sursa principală de conflict. Pentru că, minciuna împinge la amânarea dorințelor, la amorțirea simțurilor – aruncă într-un somn nefiresc care, desigur, va avea și deșteptare. După unii, o „deșteptare a primăverii"... Este minciuna dintre rege și regină, soț și soție – dezvăluită de apartéuri, ca în teatrul clasic – cu care începe spectacolul. O minciună care va duce la minciuna adulterului. Regele și regina se leagănă senzual pe un balansoar supradimensionat, alternând surâsul prefăcut cu strâmbăturile ascunse, ce denotă sentimentul autentic. „Te iubesc!", „Te vreau!" – cuvintele lor parodiază formalismul erotic. Un erotism interesat, totuși, pentru că dorința de a avea un copil este reală. Este, apoi, minciuna dintre rege și pubera prințesă care vrea să cunoască taina vieții, presimțită, de altfel, cu propriul trup, dar așteptând confirmarea de la cei cu experiență, aprobarea paternă, ceea ce indică o mentalitate. Coregraful-scenarist a optat pentru acest basm pentru că, fiind răspândit, este mai ușor de urmărit în sensurile atribuite acum. Tinerii costumați (desigur) în albastru și tinerele costumate (desigur) în roșu vor comenta cele ce se întâmplă la nivel înalt împărătesc, tânjind parcă după împlinirea erotică adultă.

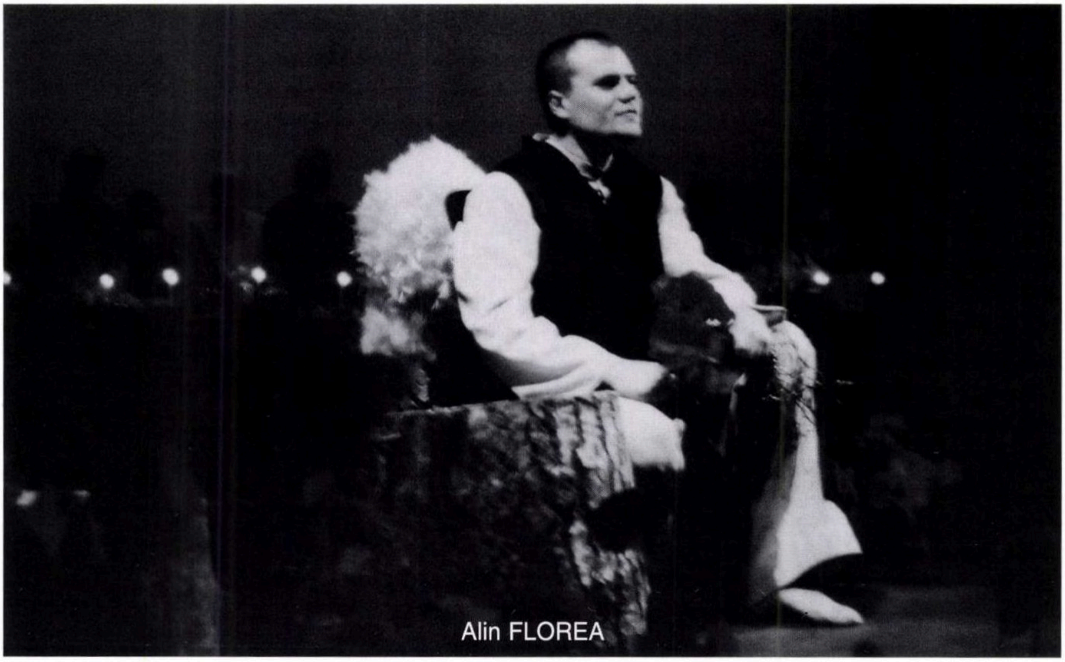
Spectacolul este compus pe firul basmului, dar din episoadele sale, se desprinde un personaj sau altul și expune explicit în sensul tematicii. Bogaerts procedează demonstrativ printr-o extindere a momentelor pe măsura suprafeței scenice, prin multiplicarea progresivă a dansatorilor, intrări, ieșiri și reveniri de efect vizual dinamic, prin reluarea și modificarea semnificativă a mișcărilor solistice sau colective. Se obțin momente reușite, când dinamismul cromatic al evoluțiilor coregrafice captează publicul. Remarcăm și noi – cum eram informați – tendința de renovare prin bufonadă, clovnerie acrobatică, elemente de dans sportiv și gimnastică artistică. Fără îndoială, repetițiile spectacolului au fost, pentru tinerii interpreți, un exercițiu nemaiîntâlnit. De la coregraful pentru care „tot ceea ce mișcă este dans", mai aflăm că tinerii au învățat în două luni „cum se mișcă în dans, din punct de vedere tehnic, un grup". Reținem jocul cu căldările, deopotrivă vizual și sonor, dar mai ales „războiul sexelor", reprezentat în pași de dans, amintindu-ne, într-un fel, de „răpirea sabinelor", trecând antrenant de la confruntare la atracție, oscilând sugestiv între violență și tandrețe. Dansul este calitatea forte a spectacolului.

La sfârșit, deducem că pentru mica prințesă, trezită dintr-un somn secular, primul ei act sexual va fi unul incestuos: tânărul cu care se împreună (în aceeași cadă a plăcerilor, unde a zămislit-o regina-mamă) nu-i altul decât „brotacul" gimnast ce-i fusese tată... Neștiutoare, fiica, de astă dată, va cădea într-un incest cvuasioedipian! De aici, o altă poveste, la fel de psihanalitică, ar putea începe...

Teatrul Național din Cluj-Napoca – Frumoasa din pădurea adormită. **Scenariul, regia și coregrafia: Marc Bogaerts (Belgia). Decor și costume: Cristian Rusu. Maestru coregraf: Livia Tulbure Gună. În distribuție: Ovidiu Crișan, Ramona Dumitrean, Ruslan Bârlea, Romina Merei, Rareș Stoica, Miriam Cuibus, Eva Crișan, Angelica Nicoară, Irina Wintze, Ionuț Caras, Cătălin Herlo, Cristian Rigman și alții. Premiera: 2 aprilie 2005**

Diversitate și identitate

După un obicei răspândit de o bună bucată de vreme în teatrele noastre, „pachetul" de spectacole își are temeiul său periodic, atât pentru organizatorii ofertanți, cât și pentru cronicarii invitați să le vadă și să le comenteze. Se poate ajunge, astfel, la constatări critice mai explicit comparative și chiar de temporară sinteză, ocolită operativ când singurul scop este vizionarea unei premiere. Patru spectacole văzute la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, – dintre care trei într-o singură zi – au alcătuit un program cam încărcat, desigur, dar, cel puțin pentru mine, de real interes. Important este, cred, să nu te plictisească, să nu te obosească din cauze intrinseci și, dacă trec peste unele neajunsuri (semnalate judicios, mai devreme, într-un articol, de Doina Papp), oferta brăileană continuă să fie semnificativă, după câteva stagiuni, prin multitudinea tatonărilor și propunerilor sale teatrale. A judeca aspru neîmplinirile, tot ceea ce nu ne satisface încă, ar fi excesiv și ne-ar ascunde pădurea din cauza unor crengi uscate. În splendida clădire de secol XIX de la Dunăre, există o apreciabilă tendință de înnoire, confirmată de repertoriu, dar mai cu seamă, de colaborarea cu tinerii regizori. Aceasta, firește, include un risc, riscul unor „idei de spectacol" (cum le voia, odinioară, Ion Sava) care nu-și află o concretizare convingătoare pe scenă, din varii motive, în primul rând dintr-o inerentă lipsă a experienței regizorale. Un merit al conducerii teatrului brăilean este că a înțeles că e mai bine să riște, că altfel nu-i posibil, că infuzia de tinerețe creatoare este inevitabilă și atunci, e preferabil să fie


Alin FLOREA

mai devreme. Aici, au avut prilejul să lucreze, curând după terminarea studiilor dintre cei știuți de noi: Radu Nichifor, Sorin Militaru, Radu Apostol, Radu Afrim, Camelia Hâncu – cu toții într-o evoluție interesantă, cu opțiuni și modalități scenice distincte. Cum spuneam la discuția ce a urmat celor patru spectacole vizionate (unul doar găzduit acolo), acest merit al generozității teatrului și, în fond, al deschiderii sale spre viitor, poate fi, însă, superficial privit de cei atrași cu precădere de reușitele imediate, neatenți la fazele pregătitoare, la montări care nu trebuie ignorate tocmai pentru că sunt discutabile.

În regia Cameliei Hâncu, *Povestea unui înger* este, nu numai cu alt titlu, dar în cu totul altă viziune, textul lui Marin Sorescu, *La lilieci*. Spre deosebire de montările anterioare, fixate asupra profilului psihosociologic al personajelor, într-o anume conjunctură istorică, ceea ce se descoperă pe scenă, acum, este povestea despre *viață* și *moarte*. Pe regizoare o interesează povestea, metafizică în esență, a acelui sat oltenesc, cu oamenii săi, trăind anonimi între cerul cu stele mișcătoare și pământul cu flori trecătoare, roșii ca sângele... Doar Îngerul – și Poetul – le știe numele și povestea trecerii lor prin viață. Când cuvintele numeroaselor personaje nu rămân, învălmășite de viteza rostirii, în adâncul scenei ori acoperite de muzică, atunci când vedem și auzim deopotrivă, spectacolul se impune cu adecvare stilistică sorescianã, de o simbolică transcendentală în evocarea satului oltenesc, cu nimic mai puțin emoționantă decât a celui transilvan, la Blaga.

Preocuparea Cameliei Hâncu pentru vizual și vizualitate am regăsit-o, într-o turnură experimentală, în *Live video performance*, realizat cu tinerii de la Universitatea „Brâncoveanu". Aceștia au fost nu numai „actori" în spațiul scenic, în fața ecranelor cu imagini proiectate, dar și participanți cu sugestii aplicate la elaborarea spectacolului. Este un joc continuu de imagini – de la cele fizice, pe scenă, la cele de diapozitive sau video, pe ecrane – care se raportează, dialoghează, se cuprind interactive, câteodată spiritual, cu umor. Dacă ar fi fost conceput mai strâns, mai selectiv, fără repetări și lungimi inutile, ar fi folosit la captivarea publicului în sensul experimentului intenționat. Ar fi păcat să nu se mediteze, mai departe, la finisarea necesară.

Năzdrăvanul Occidentului de Synge, pentru regizorul Nicolov Perveli Vili, se rezumă a fi un subiect de spectacol distractiv, dirijat spre un comic tradițional, cu momente atent ritmate, cu comportamente și gaguri deja văzute, dar mereu de efect. Dacă s-ar fi mers analitic în profunzimea situației de viață, s-ar fi aflat, probabil, soluții scenice mai puțin uzate pentru caracterizarea unei lumi nu numai pitorești, dar de o ciudată cruzime în rezolvarea radicală a conflictului dintre copii și părinți – o lume pentru care crima este o performanță, la fel ca una sportivă! Traducerea românească a titlului, dacă are un sens, nu poate fi decât ironic, oricum ambiguu.

Tăblia de la marginea patului este primul text de Mimi Brănescu pe care-l cunosc și asta pe scenă. Firește, nu-l pot compara cu altele ale autorului (cum face Doina Papp). Observ însă că titlul nu corespunde decât parțial desfășurării sale dramatice. Deși amintirea obsesivă a bărbaților este una de căpătâi pentru fiecare dintre cele trei personaje feminine. Lent, aproape static la vedere, totuși expresiv fragmentat și desenat în ralanti, acompaniat de pian în mare parte, spectacolul regizat de Radu Nichifor îndreaptă totuși interesul nostru dincolo de monotonia deliberată, prin reușitele interpretative ale actrițelor Liliana Ghiță, Monica Zugravu-Ivașcu și Ludmila Filip, care joacă exact, concentrat, nuanțat adesea, relevând fațete surprinzătoare. Nu ecourile beckettiene, ionesciene, sartriene de text deranjează; ele sunt abil integrate. Deranjează finalul (sinuciderea numitului

Sfânt Petre) care, dacă satisface publicul doritor de variație și destindere, aparține altei piese, strică tot ce se acumulase ca atmosferă și emoție.

Succesiunea unor spectacole de o mare diversitate, în care opțiunea teatrală a fiecărui regizor se manifestă în libertate, poate da impresia unei stagiuni fără un clar sens programatic. În diversitatea tipurilor de spectacol, recunoaștem marea disponibilitate a actorilor de a interpreta nu numai texte, dar preferințe regizorale diferite. Să fim de acord că, în prezent, identitatea dinamică a scenei brăilene constă tocmai în faptul că se află în plină elaborare și căutare de sine. Așa cum se petrece, din timp în timp, în orice teatru care, evitând stagnarea rutinieră, vrea să-și păstreze vitalitatea creatoare.

Teatrul „Maria Filotti", Brăila – Povestea unui înger, **după** La Lilieci **de Marin Sorescu. Dramatizare de Iulia Costescu și Camlia Hâncu. Regia: Camelia Hâncu. Costume: Laura Alexe. Decor: Doru Zanfir. Muzica: Cornel Cristei. Cu: Alin Florea** ***(Îngerul),*** **Antonia Ilie** ***(Mama – Nicolița),*** **Liviu Pintileasa** ***(Tatăl – Fănică),*** **George Costache** ***(Copilul Mărin),*** **Nicolae Țăranu** ***(Popa Niță),*** **Liliana Ghiță** ***(Băla),*** **Ludmila Filip** ***(Măria Bălii),*** **Cornel Cimpoae** ***(Nea Florea),*** **Mircea Valentin** ***(Seder),*** **Marcel Turcoianu** ***(Dumitru),*** **Dan Moldoveanu** ***(Ciocea, Niță),*** **Ramona Gângă** ***(Rita, Mărioara),*** **Elena Andron** ***(Budeanca, Leana, Mita),*** **Costică Burlacu** ***(Mitrele, Duduianu, Oficiantul),*** **Ana Zubcu** ***(Maica, Anica),*** **Florin Chirpac** ***(Moșul),*** **Wanessa Radu** ***(Ioncica).*** **Stagiunea 2004–2005.**

Teatrul „Maria Filotti", Brăila – Năzdrăvanul Occidentului, **de John Millington Synge. Scenografia George Mosorescu. Ilustrația muzicală și regia: Nikolov Perveli Vili. Cu: Marcle Turcoianu** ***(Cristoper Mahon),*** **George Țoporoc** ***(Bătrânul Mahon, tatăl său),*** **Costică Burlacu** ***(Michael James Flahert, hangiu),*****Ramona Gângă** ***(Margaret Flaherty, fiica sa),*** **Alin Florea** ***(Shawn Keogh, vărul ei),*** **Elena Andron** ***(Văduva Quin),*** **Jarcu Zane** ***(Philly Cullen),*** **Dan Moldoveanu** ***(Jimmz Farrel),*** **Emilia Mocanu** ***(Sara Tansey),*** **Cătălina Nedelea** ***(Susan Brandy),*** **Silvia Tariq** ***(Nelly),*** **Bujor Macrin/Nicolae Țăranu** ***(un țăran).*** **Stagiunea 2004–2005.**

Teatrul „Maria Filotti", Brăila – Tăblia de la marginea patului, **de Cornel Mimi Brănescu. Regia: Radu Nichifor. Scenografia: Vioara Bara. Muzica originală: Cornel Cristei. Cu: Liliana Ghiță** ***(femeia care, cu siguranță crește pisici),*** **Monica Zugravu-Ivașcu** ***(femeia care, de obicei, nu vorbește mult),*** **Ludmila Filip** ***(femeia care, de obicei, vorbește mult),*** **Cornel Cimpoae** ***(bărbatul care, stă cu mâinile în buzunar).*** **Stagiunea 2004–2005.**

Galați

Irina IONESCU

Personalități puternice, roluri ofertante

Trei elemente recomandă spectacolul regizorului Mircea Cornișteanu după piesa *Dragă Elena Sergheevna* de Liudmila Razumovskaia, la Teatrul „Fani Tardini" din Galați.

Textul este primul dintre ele. Jucat de foarte multe ori la noi – personal am văzut, până acum, alte cinci–șase versiuni scenice – acesta este montat, din nou, ca în majoritatea cazurilor anterioare sub titlul *Șantaj*. Lăsând la o parte curentul la modă și lipsa de imaginație a regizorilor și a directorilor de teatre, atunci când se pune problema alcătuirii repertoriilor – este de menționat însă de la început faptul că textul are întotdeauna foarte mult succes la public. Lucru perfect explicabil datorită realelor sale calități. Acțiune restrânsă și clar delimitată, situații concrete și dialoguri adecvate, personaje puternice și bine conturate – atribute

Liliana LUPAN

Florin TOMA, Cristina UJA, Gabriel Mircea VELICU, Aureliu BÂTEA după care dramaturgia românească contemporană încă mai tânjește, chiar dacă ele aparțin prin definiție genului dramatic.

Textul excelent al Liudmilei Razumovskaia a intrat la Galați pe mâna unui *regizor experimentat.* Mircea Cornișteanu are peste 32 de ani de carieră. A montat aproximativ 130 de spectacole – de teatru, de animație, de operetă, musicaluri sau producții la televizune și urmează să realizeze în curând un spectacol de teatru-dans. Greu de crezut că a întâmpinat vreo problemă în montarea textului sau că nu a ieșit ceea ce și-a dorit. Un spectacol de repertoriu mai mult decât corect-decent-onorabil, fără pretenții extraordinare (și de cele mai multe ori snoabe) de succes sau urme de capodoperă.

Al treilea element de interes – după text și discreta regie a lui Mircea Cornișteanu – este dat de *trupa* teatrului din Galați. Foarte buni, chiar dacă unii dintre ei sunt extrem de tineri, actorii din *Șantaj* reușesc să construiască personaje credibile și apreciate de către public. Personal, mi-au plăcut în mod deosebit Aureliu Bâtcă și Gabriel Mircea Velicu, poate și pentru că au avut roluri mult mai ofertante decât ceilalți.

Interzisă multă vreme de comsomol, de partid și de stat, de însuși Gorbaciov, piesa Liudmilei Razumovsakaia se impune încă o dată prin personalitățile puternice și hotărâte să supraviețuiască pe care le propune, în contrast cu împietritele ideologiile stalinist-leniniste, cu sordidul locuințelor la comun, cu regulile noilor oligarhi.

Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galați – Șantaj **de Liudmila Razumovskaia. Traducerea: Tudor Steriade și Lia Crișan. Versiunea scenică, ilustrația muzicală și regia: Mircea Cornișteanu. Scenografia: Klára Labancz. Distribuția: Liliana Lupan, Florin Toma (debut), Aureliu Bâtcă, Gabriel Mircea Velicu, Cristina Uja/Mihaela Lecca (debut). Data premierei: 12 martie 2005.**

Sibiu

Joc de echipă, improvizații de succes

Derby este un spectacol *à la americaine*, cu două echipe adverse, cu majorete, comentarii *live,* ring de box, voturi la vedere și surprize pentru public. Divertisment în stilul emisiunilor interactive de televiziune, concurs cu reguli clare și teatru dramatic, cu multe momente de actorie de bună calitate.

Totul – în acest spectacol al Teatrului Național „ Radu Stanca" – se desfășoară pe suportul unei structuri foarte simple, inedite pentru publicul românesc, dar care a prins foarte bine și la noi.

Un ambalaj puternic colorat, sclipitor, comercial, vandabil îmbracă – de fapt – o competiție între forțe și talente de aproximativ același calibru, care își dispută cu mult *fair-play* locul de învingător, grație inspirației de moment, a unei mai bune comunicări, coordonări sau sincronizări scenice.

Se bazează exclusiv pe improvizații de câteva minute, care respectă unele teme date și este compus, în forma lui finală, dintr-o mulțime de esențe tari și foarte tari pentru piese de teatru adevărate, cu conflicte actuale a căror tensiune și intensitate s-a dovedit deja a fi una viabilă. Cel puțin la nivelul interpretării.

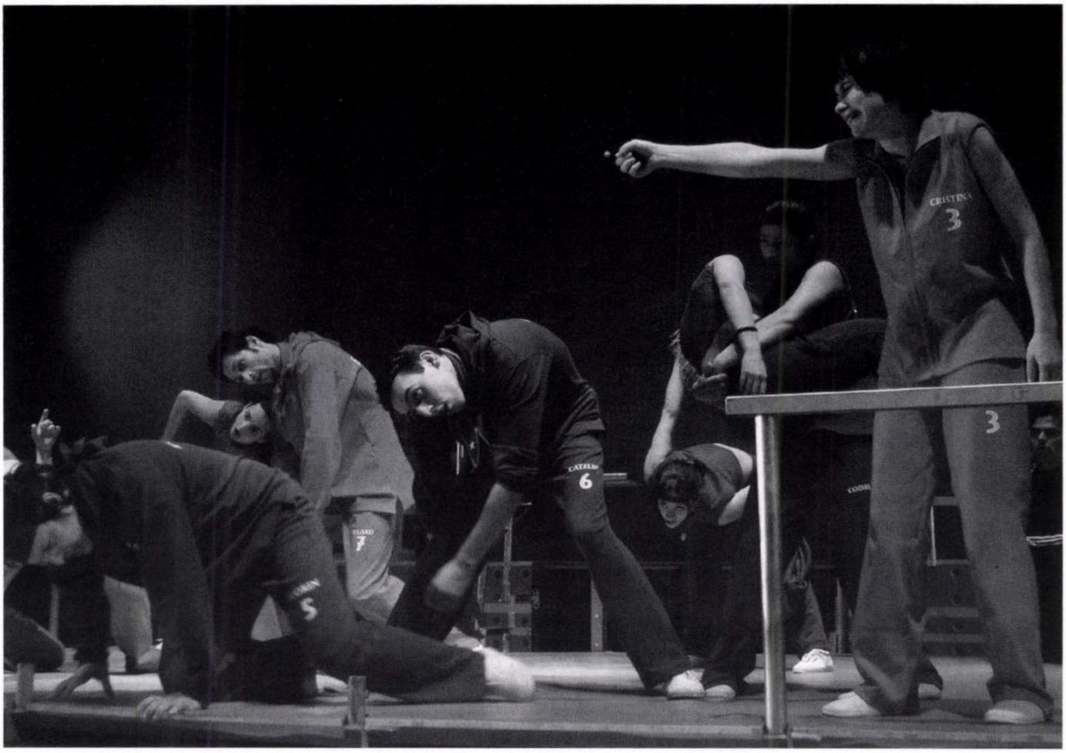
Derby este, practic, un show care rezumă în scene-cheie o mulțime de scenarii posibile. Cu succes la public deja verificat. Oferă, în plus, tot atâtea ocazii de (re)confirmare actorilor din distribuție, care ne conving că pot juca roluri din game extrem de diverse: drame de toate tipurile, comedie, *musical*-uri, teatru de gest și mișcare.

Victoria poate aparține uneia dintre echipele în înfruntare, mereu alta sau aceeași. Reprezentația pe care am văzut-o a fost câștigată de echipa albastră condusă de Monica Anghel, deși personal am votat consecvent cu roșii, unde căpitan era Ioan Gyuri Pascu. Dintr-o simpatie personală, firește. Oricum, nu s-a aflat nimeni în *off-side*, absolut toți jucătorii și-au apărat cum au putut/știut mai bine *poarta*, fără să primească *cartonașe galbene, roșii*, *penalty*-uri sau *autogoluri*.

Înainte de a-mi termina propria improvizație, mărturisesc totuși că nu mi-au plăcut decibelii fluierați direct în microfoane și metamorfozele majoretelor, întotdeauna de la rău la foarte rău.

Am petrecut – în schimb – o seară agreabilă, la un spectacol gândit special pentru a aduce în sălile de teatru un public cu o medie de vârstă mult mai mică decât cea a spectatorilor deja împătimiți.

Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu – Derby. **Regia: Alexander Hausvater. Scenografia: Florilena Fărcășanu Popescu. Aranjamentul muzical și grafica electronică: Mircea Octavian. Coregrafia: Hugo Wolff. Echipa roșie: jucător invitat – Ioan Gyuri Pascu, Ovidiu Moț, Florentina Țilea, Cristina Flutur, Vera Popescu, Adrian Neacșu, Pali Vecsei, Eduard Pătrașcu. Echipa albastră: jucător invitat – Monica Anghel, Dana Taloș, Ofelia Popii, Diana Fufezean, Codruța Vasiu, Florin Coșuleț, Cătălin Pătru, Bogdan Sărătean. În alte roluri: Mihai Coman, Viorel Rață, Cătălin Neghină/Daniel Deac, Cristina Stoleriu, Maria Anușcă, Raluca Iani, Laura Ilea, Ema Vețean, Ionela Acasandrei. Data premierei: 17 aprilie 2005.**



Oana BORȘ

Tristețea unor oameni singuri

Una dintre tarele sistemului teatral românesc este izolarea din ce în ce mai evidentă față de alte spații de gen. Prezențele noastre în exterior sunt sporadice, cum tot astfel sunt și cele străine aici. Astfel că există vagi repere estetice legate de ceea ce se întâmplă în teatrul european și nu numai. În același timp, în nevoia noastră de *ceva, de altunde* avem tendința de a transforma în eveniment orice spectacol care poposește pe la noi.

Sunt câteva locuri unde te poți conecta la pulsul lumii, chiar dacă, uneori, întâlnirea nu produce *luminarea* pe care o așteptăm, ci ne dă doar posibilitate să luăm contact cu școli, atitudini, mentalități.

Unul dintre ele este Sibiul, care prin Festivalul lui Internațional a devenit cel mai important loc de întâlnire cu creatori de peste hotare. Mai mult, spectacolele realizate de Andrij Zholdak aici au însemnat un moment important pentru teatrul sibian, dar și pentru cel românesc.

Se pare că proiectul, de a lăsa ușa deschisă creatorilor din alte părți este acum mult mai extins, regizori din diferite zone culturale fiind invitați să monteze aici. Unul dintre ei este și croatul Robert Raponja, directorul lui Istrian National Theatre și, în același timp, coordonatorul Festivalului Internațional ce are loc în fiecare vară pe malul Adriaticii, la Pola. Regizorul croat, cu o carte de vizită ce cuprinde producții realizate nu numai în spațiul ex-iugoslav, dar și în alte țări, cu precădere în Italia, a montat la Teatrul „Radu Stanca" două texte din zone dramaturgice diferite : *Hamlet în sos picant* de Aldo Nicolaj și *Căsătoria* de Gogol.

Raponja pare precupat, în primul rând, de „crearea unui metalimbaj". De modul în care, dincolo de cuvânt, gestul, încărcătura energetică pot avea putere de comunicare mult mai mare. De aceea, în *Căsătoria,* subtilitatea lucrului cu actorii este evidentă. De altfel, regizorul le creează situații ofertante și îi obligă să îmbrace haina unor personaje complexe.

În primul rând, mută acțiunea afară, lărgește spațiul, îl deschide. Este curtea lui Ciubukov, plină cu saci cu mazăre, imagine prosperă. Modul de a acționa al lui Stepan Stepanovici și al Nataliei Stepanovna este marcat de acest lucru. În timp ce vorbesc mută sacii grei, îi cară cu roaba. Totul se face cu efort, sunt marcați de muncă. Felul de a rosti este unul brut, direct, reacțiile sunt fruste, rostirea ajunge ușor la tonalități înalte. În acest univers, pătrunde Lomov, personaj contrapunctiv. Ivan Vasilievici este un boem. Subțire, delicat, cară un geamantan în care pare că și-a strâns întreaga avere, în timp ce, stingher, nu știe ce să facă cu buchetul de flori adus Nataliei. Este un om-orchestră, cântă la muzicuță, la acordeon, are și o vioară cu el. Pali Vecsei, interpretul rolului, este extrem de plastic, flexibil, cu o expresivitate facială specială. Regizorul speculează acest lucru, astfel că Lomov este plin de ticuri, de grimase, care se accentuează când emoția îl cuprinde și devin mai vizibile, atunci i se accentuează enervarea. De altfel, pe această sinusoidă a acumularii de energie, urmată de relaxare (la apariția împăciutoare a lui

Ciubukov), îi obligă regizorul pe protagoniști să se dezvă-luie în cheia impusă. Din păcate, marșează prea mult pe acest lucru, astfel încât mecanica de construire a rolurilor iese în prim-plan, personajele pierzând din firesc.

Ceea ce compensează însă această accentuare a detaliului este faptul că regizorul nu scapă din vedere întregul. Spectacolul transmite starea de a fi a unei lumi triste care încearcă să uite de singurătate, a unor oameni care luptă cu viața cotidiană și cu ei înșiși, pentru a scăpa de această apăsare. Sunt de remarcat și creațiile celor trei actori (Ofelia Popii, Gelu Potzolli, Pali Vecsei), unii dintre cei mai buni ai teatrului sibian, în acest moment.

Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu – *Cerere în căsătorie* de A.P. Cehov. Regia: Robert Raponja. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Cu: Gelu Potzolli, Ofelia Popii, Pali Vecsei.

Pali VECSEI și Gelu POTZOLLI

Mircea GHIȚULESCU

George Astaloș la Teatrul Tineretului

George Astaloș își depășește uneori opera dramatică (atât de semnificativă prin valoarea și răspândirea geografică) prin teatralitatea persoanei. Expansiv și convivial, atent interlocutor și pasionat vorbitor, el are darul magnetului, stârnind, în fiecare împrejurare, un val de curiozitate. Vorbește cu elocință despre propria operă, riscând să facă mai multă vâlvă prezentarea decât opera însăși. Are vocația prieteniei însoțită de sugestia ubicuității: dacă mergi la Paris, te invită fără fasoane la el acasă în rue de Boulainvilliers, dacă te afli în București, te poftește, pe cheltuiala lui, să-i vezi ultima premieră la Piatra Neamț. Acest „Mrožek român“, cum l-a numit un critic francez datorită pieselor sale scrise în România în perioada „de rezistență“ *(Vin soldații* și *Ce ne facem fără Willi),* evitat în mod scandalos de scenele din București, este unul dintre scriitorii români cu cea mai bună penetrare internațională, fiind jucat în mai toate limbile din Europa, dar și peste Ocean. George Astaloș are astăzi o operă dramatică impunătoare pe care a și expus-o cu un desăvârșit simț artistic în holul Teatrului Tineretului din Piatra Neamț cu ocazia premierei **Spargere fără profit.** În sistemul blagian al trilogiilor, el și-a grupat textele dramatice în opt trilogii deși, deplin simbolică ar fi fost cifra nouă (nu e târziu, pentru că George Astaloș are însușirea miraculoasă de a avea timp pentru orice): *Teatrul revoltei, Teatru punctual, Teatrul alienării, Teatru politic, Comedii, Teatrul intruziunii, Teatrul scenic, Teatru istoric.* Sunt opt volume elegante în limba franceză. Fiind mai toate traduse în românește chiar de autor, o versiune paralelă în limba română ar da, poate, imaginea completă asupra semnificației românești a operei lui George Astaloș. *Spargere fără profit,* în premieră la Piatra Neamț, alături de *O masă pe cinste* și *Pantofi de damă* fac o figură aparte în opera unui autor pentru care teatrul a fost totdeauna militant, util și eficient, oarecum străin de divertismentul pur. Subintitulată „farsă polițistă“ comedia lucrează pe o situație dramatică binecunoscută: hoții care pătrund în toiul nopții în locuința cuiva, fie acesta un intelectual, ca în *Gluga pe ochi* de Iosif Naghiu, fie o bătrână perfidă ca în *Bătrâna și hoțul* de Viorel Savin. La George Astalos nu mai există un proprietar. Comedia este integrală: hoțul inițial, un începător, este surprins de hoțul secund, spărgător profesionist (Dan Grigoraș, distins și cumpănit), aceștia doi de inspectorul de la electricitate, de somnambuli care se plimbă noaptea pe acoperișurile clădirii, cum este Generalul nebun sau Doamna care dă comenzi. Pare că situația realistă se epuizează și că acest spațiu în care toată lumea vine să fure este lumea însăși pe care oamenii nu fac decât să o jefuiască. Regizorul Octavian Greavu (plecat din România în 1971, după declanșarea revoluției culturale, ca Vlad Mugur și alții), asistat de scenograful Laurențiu Dumitrașc, organizează un spațiu de lux cu obiecte de artă de mare valoare: tablouri de Renoir, Picasso, Tonitza, statui, bijuterii și bani. Doar că toate acestea sunt false: perfecte imitații ale valorilor și nu valori reale, ceea ce provoacă, în plină comedie, întrebarea neliniștitoare dacă nu cumva George

Astaloş ne avertizează să fim mai selectivi cu ce anume „jefuim" în viaţă, riscul fiind să ne alegem doar cu falsuri. Bebert, începătorul naiv (jucat cu mobilitate şi umor de Victor Giurescu, cu sunete argotice de Bucureşti cum îi place dramaturgului), va renunţa la spargeri pentru iubire. Din tot ce i se întâmplă, o alege pe tânăra *Julieta* (Nora Covali). Temele lui Astaloş, chiar dacă în cheie comică, sunt mereu prezente. Iubirea contra militarismul din *Vin soldaţii* este reprezentată de Generalul somnambul, o caricatură a militarismului ajuns la demenţă. Paul Chirilă face faţă cu greu unui rol extrem de bogat în semnificaţii, pe care Octavian Greavu îl reduce, prin costum, la caricatura (stângaci interpretată) a unui comunism decrepit. Este un amestec de personaje verosimile şi neverosimile, iar întâlnirea dintre ele nu este foarte motivată. Dacă cele „verosimile" (Bebert, Şefu, Julieta, Amazoana – spectaculoasă apariţie a actriţei Dorina Maria Haranguş) sunt acceptabile, intruziunea „absurzilor" (Generalul, Doamna care dă comenzi cu maşina ei urmuziană de măcinat cafea – Smaranda Astanei este o bizară apariţie de pe tărâmul celălalt) produce un spectacol autonom. Un spectacol absurd, ai zice, închis într-unul semirealist. Un inspector cu electricitatea, asemănător Căpitanului de pompieri din *Cântăreaţa cheală* (rol bine executat de Florin Mircea) se află la frontiera dintre cele două registre stilistice. Spectacolul lui Octavian Greavu reuşeşte să se reunifice stilistic abia spre final, când totul se transformă în muzică, dans şi voie bună.

Teatrul Tineretului, Piatra Neamţ – *Spargere fără profit* **de George Astaloş. Regia: Octavian Greavu. Scenografia: Laurenţiu Dumitraşc. Distribuţia: Smaranda Astanei *(Doamna)*, Nora Covali *(Julieta)*, Dorina Marina Haranguş *(Amazoana)*, Dan Grigoraş *(Şeful)*, Victor Giurescu *(Bebert)*, Paul Chirilă *(Generalul nebun)*, Florin Mircea *(Inspectorul)*. Premiera: 4 aprilie 2005.**

Braşov

O mască râde şi două plâng

Un eşantion de trei spectacole din repertoriul recent al Teatrului „Sică Alexandrescu" din Braşov îţi provoacă amare reflexii. Pare că toţi autorii sunt supăraţi pe lume, pe ei înşişi şi, în cele din urmă, pe Dumnezeu. Dramaturgul austriac Peter Turini priveşte lumea prin ochii preotului Cristian Bley care şi-a păstrat castitatea până la maturitate pentru a se feri de păcat. El este pe punctul să se spânzure pentru că nu a aflat ce înseamnă Păcatul pe care se fundamentează religia creştină. De fapt, nu discerne frontierele adesea confuze dintre Bine şi Rău, motiv pentru care despre Păcat este mai bine să taci. Ceea ce şi face în final, când îşi taie limba ca să nu răspundă la întrebările unei ziariste. Până atunci, însă, Cristian, pornit în căutarea Păcatului, este sodomizat, cunoaşte femeia (Magda), politica (amintirea neştearsă a nazismului îi provoacă scene exaltate actriţei Alma Hahn, admiratoare a „bărbăţiei" hitleriste), bogăţia şi sărăcia dar, mai ales, îl cunoaşte pe Rudi Hoffman, un tânăr care vrea să devină actor suportând toate umilinţele unei societăţi pe cât de arogante, pe atât de abjecte,

Bianca ZUROVSKI, Dan SĂNDULESCU, Viorica GEANTĂ CHELBEA

pentru a fi distribuit într-un film. Spre final, acești dejectați ai lumii, sunt izolați într-o *sfântă familie* degradată: Cristian, Magda și Rudi, adică Tatăl, Mama și Fiul. Cel din urmă, dacă nu va fi crucificat, va fi împușcat de poliție pentru un omor involuntar. Este limpede că Turini urmează schema biblică a Tatălui, Fiului și Fecioarei Maria. Dar sensul acestei noi perspective creștine este negativ. *Cristian/* Dumnezeu nu este doar mut și „întemnițat“, cum spune Turini, ci se osândește la tăcere după ce asistă la jertfa inutilă (pentru că nu a mântuit pe nimeni) a fiului său. Înainte de a pune spectacolul în scenă, Camelia Tino, de la Viena, a adaptat textul lui Peter Turini de asemenea manieră încât nu mai este clar de ce se numea *Diavolul și Moartea.* Sub titlul **Ispita. Reportaj**, regizoarea pune accent pe „cazul“ preotului Cristian Bley, transformat în fapt divers care hrănește mijloacele media. Într-o formulă scenografică proprie (lumea este urâtă ca un depozit părăsit, cu geamurile sparte, în care se adună toate deșeurile: foști oameni, foste sentimente, foste valori, inclusiv acele figuri religioase de care vorbeam, transformate în haimanale, cloșarzi sau boschetari), Camelia Tino compune un spectacol dramatic, uneori cutremurător prin colecția de situații umane urâte pe care le examinează Peter Turini. Nu cumva Urâtul este chiar Păcatul căutat de preotul Cristian Bley? La această întrebare poate da răspunsuri interesante și teatrul actual. Revelația, pentru noi, nu a fost Virginia Itta Marcu *(Magda)* agilă, promptă pe replică, care păstrează aceeași candoare copilăroasă a expresiei oricât înaintează în vârstă, ci Radu Negoescu, un actor pe care îl vedem foarte rar. El pare să-și fi descoperit aici rolul vieții. Nu este numai un preot, ci Dumnezeu însuși, ostenit de propria creație care nu mai are nimic de făcut decât să proclame tăcerea, autismul de care este, de secole, învinovățit. Un Dumnezeu sinucigaș la începutul spectacolului, un altul care își retează limba, la sfârșit. Confuz și împovărat, acest Dumnezeu interpretat de Radu Negoescu nu mai păstrează din figura tradițională decât imensa și inutila lui bunătate. Ar fi nedrept să-l omitem pe Marius Cordoș *(Rudi*/Fiul), un munte de bună-credință înșelată și pe Viorica Geantă Chelbea care atacă în forță rolul bătrânei naziste Alma Hahn.

Nicoleta Esinencu de la Chișinău este la fel de supărată pe lume ca Peter Turini de la Viena, dar din alte motive, poate, mai întemeiate. Iată că belșugul unui autor austriac de mare succes și sărăcia unei tinere din Basarabia, care mănâncă pâine unsă cu pastă de dinți, pot provoca aceleași reflexii severe asupra lumii. Nicoleta Esinencu își grupează însemnările dintr-un jurnal intim în monodrama intitulată violent **Fuck you, EU.Ro.PA.** Toți ținem jurnale să învingem timpul sau timiditatea. După ce a învins timiditatea, autoarea s-a aliniat acestei literaturi protestatare care începe cu „fuck you“ și sfârșește cu „fuck you“. Chiar dacă „nu șade frumos“, domnișoara Esinencu are tot dreptul să înjure, pentru că scrie foarte nervos despre destinul basarabeanului sovietizat, trecut peste podul de flori, umblat prin Europa, suspendat între o țară de baștină care îi creează probleme de conștiință („ce i-am dat eu țării și ce-mi dă ea mie“) și o Europă mofturoasă cu noii-veniți, ospitalieră, în cele din urmă, de vreme ce aflăm că Nicoleta Esinencu tocmai își consumă o bursă în Germania. Claudiu Goga, regizorul spectacolului, și-a dat seama că prea multă compoziție vizuală pe marginea acestui text rostit cu furie și pasiune de Ligia Stan nu se poate face. Dar, ceea ce a făcut, este pe cât de succint, pe atât de semnificativ. De pe un covor roșu care este al Rusiei, al comunismului și al Republicii Moldova se eliberează prin strigăt drama tinerei generații din Est cu toate inhibițiile ei politice, economice și sexuale.

O singură mască a râs la Brașov și aceasta este de proveniență franco-basarabeană: **O afacere sentimentală** (*Blaise,* în original) de Claude Magnier, în regia actorului și regizorului de la Chișinău, Petru Hadârcă. Una dintre acele comedii „de bulevard“, mașinării de provocat râsul în care excelează autorii parizieni de la Eugène Labiche și Georges Feydeau până la Pierre Chesnot, Jean-Claude Carrière, Claude Magnier, Victor Haim și alții care au dus specia la perfecțiune. Subiectul, etern, se bazează pe inepuizabila sursă de umor și de tragedie care este relația dintre bărbați și femei, în toate combinațiile posibile. Un pictor fără operă (Blaise d'Ambrieux), închiriază un apartament de lux ca să-i primească pe viitorii socri, familia Carlier, inclusiv Laura, virtuala logodnică. Comediograful de tip parizian va lucra totdeauna cu *surpriza.* Acea *surpriză* care face lucrurile să se precipite și personajele să adopte soluții parțiale și minciuni salvatoare. În literatura română doar Tudor Mușatescu avea cultul *surprizei,* de unde și succesul său de public. Aici, prima surpriză este apariția chelnerului comandat la o agenție. Nu este chelnerul stilat așteptat, ci o adolescentă din Bretagne *(Marie)* care încurcă lucruri, nume și persoane, sfârșind prin a se îndrăgosti de Blaise. Odată declanșat mecanismul, surprizele se țin lanț: Laura Carlier este cam ciudată, Ariane, iubita pictorului, este și amanta domnului Carlier care acceptă căsătoria fiicei sale cu condiția ca viitorul ginere să-i cedeze apartamentul pentru o după-amiază. Surpriză pentru toată lumea: amanta onorabilului domn Carlier nu este Ariane, ci Pepita. În punctul final, când toate personajele se întâlnesc în același loc (*D-ale carnavalului* nu este străină de această structură, Caragiale fiind un mare admirator al lui Labiche, precursorul lui Magnier), Blaise și Marie ies din încăierarea generală și se furișează, optând pentru zări ale iubirii dezinteresate. Petru Hadârcă este pasionat de mecanismele acestei așa zise comedii ușoare, cum am văzut în anterioarele sale spectacole de la Chișinău. Știe mai ales că acest tip de comedie se bazează pe refrene comice, nu multe, dar bine selecționate. El construiește succint, dar exact compozițiile actorilor și, dacă *Marie*/Iulia Popescu se află printre personajele cele mai aplaudate din spectacol, este și pentru că Petru Hadârcă inventează trucul ușilor automate din fundal pe care le va specula și Bianca Zurovski/*Laura*. Stăpân pe aceste refrene, regizorul face din familia Carlier un terțet comic (Viorica Geantă Chelbea, Bianca Zurovschi, Dan Săndulescu), cu atitudini identice solidar în stupiditate. Scenografa Stela Verebceanu compune un interior burghez, obișnuitul spațiu de lux al comediei de bulevard. Claude Magnier nu este un autor genial, dar știe atât de bine să stârnească râsul...

Teatrul „Sică Alexandrescu“, Brașov – Fuck you, EU. Ro.PA! **de Nicoleta Esinencu. Un spectacol de Claudiu Goga. Cu: Ligia Stan.**

O afacere sentimentală, **după *Blaise* de Claude Magnier. Traducerea: Mariana Onceanu. Regia și ilustrația muzicală: Petru Hadârcă. Scenografia: Stela Verebceanu.Cu: Vlad Jipa, Demis Muraru, Iulia Popescu, Oana Hui, Dan Săndulescu, Viorica Geantă Chelbea, Bianca Zurovski, Ligia Stan, Carmen Moruz.**

Ispita.Reportaj, **după *Diavolul și Moartea* de Peter Turini. Traducerea: Tino Geirun. Un spectcaol de Camelia Tino. Cu: Andrei Ralea, Viorica Geantă Chelbea, Virginia Itta Marcu, Marius Cordoș, Vlad Jipa, George Custură, Constanța Comănoiu.**

Marinela ȚEPUȘ

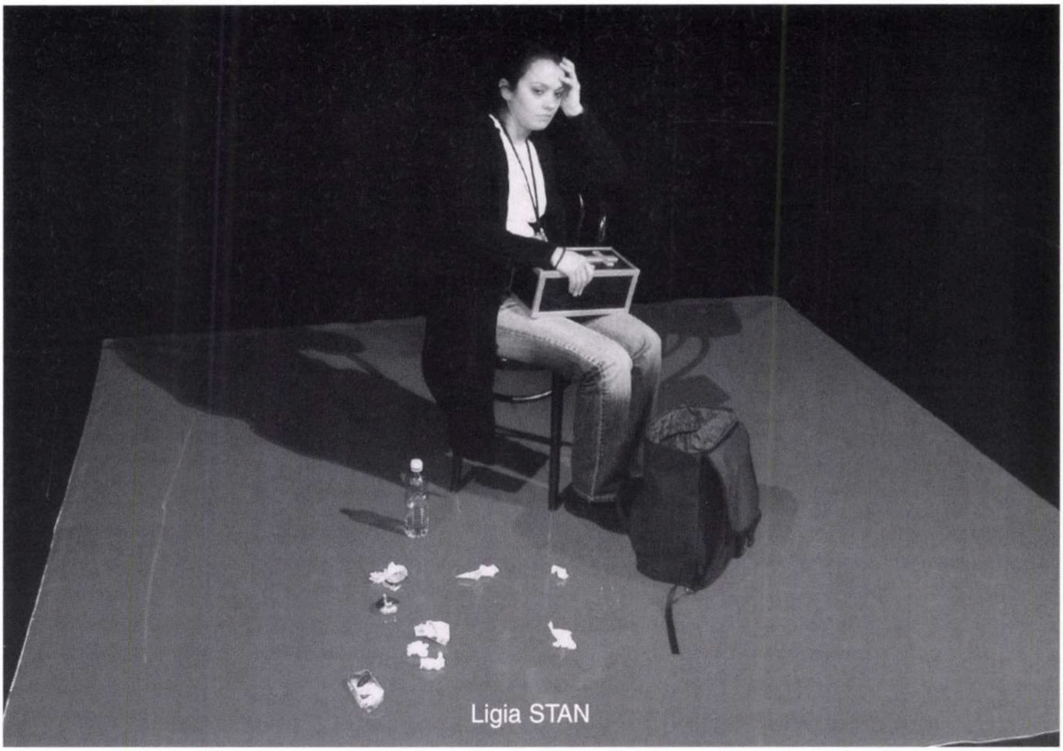
Dialog regizor-actor

Există oare o modă a recitalurilor, numite și monodrame sau *one-man show*? Producții, mai mult sau mai puțin izbutite, împânzesc scenele (mici și mari, dar, mai ales, pe cele mici), în general, din nevoia actorilor de a juca, nemaitrebuind să aștepte a fi distribuiți, nemaidorind să stea la mâna directorilor, a regizorilor, a conjuncturilor de tot felul. Lăudabil gest, în definitiv! O monodramă se poate repeta chiar și în bucătărie sau pe balcon. Nu necesită decoruri complicate și un costum mai poți găsi, la urma urmei, chiar și în garderoba personală, dacă nu în cea a teatrului. De obicei, astfel de încercări mor repede din lipsă de public. Dar mai există și „asocieri“ (fericite) între un actor și un regizor, la care, se mai întâmplă, din când în când, să se alăture câte un scenograf. O astfel de echipă poate face adevărate bijuterii, mici spectacole de studio, de club, de bar, ce sunt invitate în festivaluri de prestigiu, onorate cu premii. Sunt montări de jucărie, meșteșugit alcătuite, ușor de mișcat în spațiul teatral. Un astfel de spectacol am văzut la Brașov. Impresionant prin simplitate și bun-gust. Cu o actriță foarte specială, nu atât frumoasă, cât extrem de expresivă – Ligia Stan –, cu un pătrat din linoleum roșu-aprins, un scaun, un rucsac din care sunt scoase, pe rând, o brichetă, un pachet de țigări, o sticlă de apă minerală, la care se mai adaugă trei reflectoare așezate în triunghi (ele însele devenind personaje în economia reprezentației), regizorul Claudiu Goga realizează un moment de teatru emoționant, mergător direct la suflet.

În *FUCK you, EU.ro.PA!*, se vorbește patetic, despre o lume apusă (la noi, dar oare și în Republica Moldova?!), se înjură o alta, despre care nu prea avem motive a crede că ar fi mai bună. Ligia Stan nu ne impresionează prin gesturi ample ori lamentări penibile, ci prin forța de a exprima o realitate (netrăită de ea, dar încă prea puternic existentă în sufletul majorității spectatorilor) cu mijloace puține, minuțios cântărite: priviri semnificative, aprinderea unei țigări cu gesturi îndelung căutate, băutul unei înghițituri de apă. Cucerește întâi spațiul de joc, bine delimitat, apoi, ne pătrunde pe noi. O urmărim, din ce în ce mai concentrați, captivați de ceea ce spune, de felul în care spune. Singură, doar cu fantasmele (ușor declarative) ale personajului, Ligia Stan ne captivează. Asta în ciuda faptului că textul pare ușor desuet: iar ni se vorbește de lipsa apei calde, de frigul din apartamente, de cozile infernale, de lipsa oricărui orizont, de atracția față de o Europă pe care doar ne-o imaginăm. Actrița e ca o magmă care curge lin, dar acoperă totul, ne ia cu ea, o creditâm până la capăt. Retrăim coșmarul.

Ca întotdeauna, Claudiu Goga „slujește“ actorul, „uitându-se“ pe sine. Firește, e numai o păcăleală. Prezența regiei e pregnantă în fiecare modulație a vocii actriței, în felul în care stă țintuită pe scaun, în reflectoarele-personaj (șfichiuind fața eroinei, ca la interogatoriile poliției sovietice), în linoleumul roșu, care, treptat-treptat, ne obsedează. Spectacolul este un remarcabil dialog regizor–actor.

Teatrul „Sică Alexandrescu“ din Brașov – *FUCK you, EU.Ro.PA!* **de Nicoleta Esinencu. Un spectacol de Claudiu Goga. Cu: Ligia Stan.**



Ligia STAN

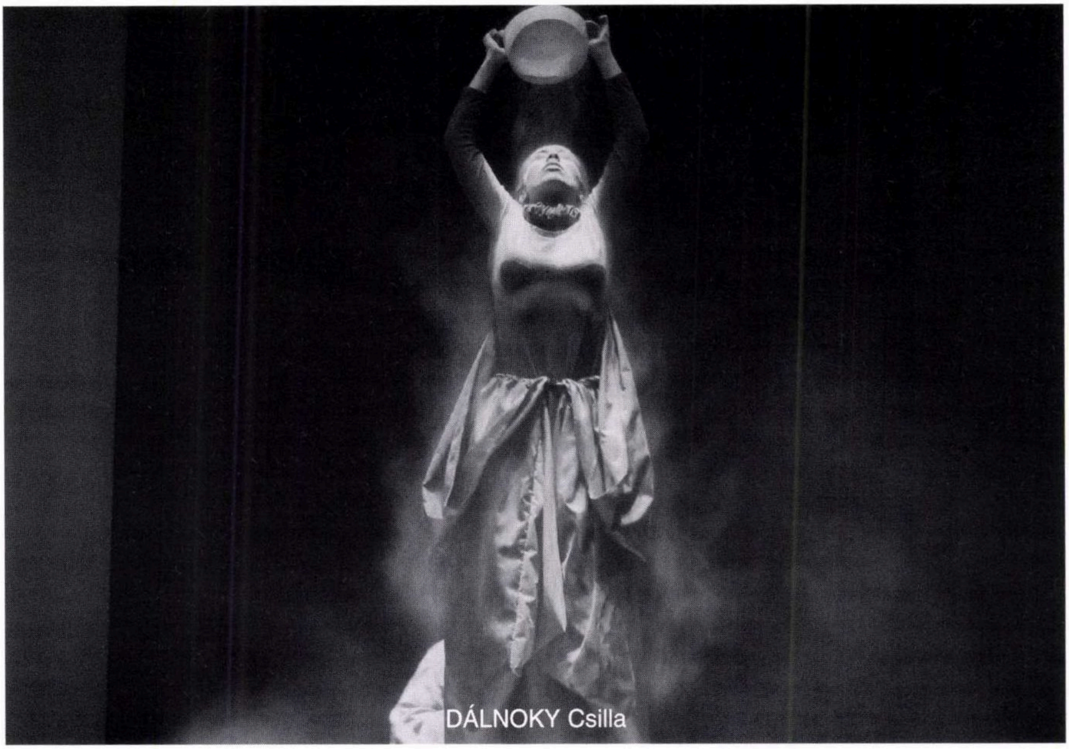
Miercurea Ciuc

Regizorul care se (re)găsește pe sine

Am urmărit cu destulă atenție evoluția artistică a regizorului Gavriil Pinte. Am fost colegi de generație la UNATC. Ca studenți, am colaborat de câteva ori la pregătirea unor examene. I-am admirat cu deosebire cultura, înclinația spre filosofie. Căuta (continuă să caute) o altă dimensiune, mai profundă, mai puțin abordabilă, a oricărui text. Și când nu o găsea, mixa replici din mai multe piese, încercând să le dea o altă fațetă, conformă cu gândirea lui asupra vieții. Risca, adesea, să piardă substanța inițială fără a fi sigur că poate găsi ceea ce cu adevărat dorea. De aceea, majoritatea examenelor sale și, mai târziu, a spectacolelor erau asidue încercări de a descoperi ceea ce cu ochiul liber era greu de văzut. După reușite și căderi, Gavriil Pinte a realizat, la intervale de timp relativ scurte, două producții complet diferite ca viziune și construcție regizorală, dar purtând pecetea unei înțelepciuni asimilate. Acestea sunt: *Un tramvai numit Popescu*, a Societății Române de Radiodifuziune–Teatrul Național Radiofonic (Redacția Teatru–Divertisment) și ARCUB, în colaborare cu RATB, și *Tragedia omului* de Madách Imre (Teatrul Maghiar „Csiki Játékszin“ din Miercurea Ciuc), creații de maturitate ale unui artist mereu neliniștit și care nu a încetat să se caute pe sine prin intermediul scrierilor altora. Cele două variante scenice îl reprezintă deopotrivă și mă fac a crede că a găsit, în sfârșit, calea. Ceva mai spinoasă, mai puțin aducătoare de glorie zgomotoasă, dar și mai sigură. Va fi, probabil, drumul unui om singuratic, care, prin teatru, se dezvăluie, se expune, cu toată vulnerabilitatea și riscurile ce decurg din aceasta.

Am văzut *Un tramvai numit Popescu* de două ori. Nu pentru a-l înțelege, ci pentru că, întâia dată, emoția copleșitoare m-a împiedicat oarecum să „judec“ limpede, să „discern“. Reprezentația se desfășoară permanent pe cel puțin două planuri (dar dacă ești răbdător, poți descoperi și altele!). Spectacolul are loc într-un spațiu neobișnuit (chiar și pentru noi, cei deja *obișnuiți* cu pivnițele, piețele, cluburile, barurile, bisericile folosite drept scenă). De data aceasta, ne aflăm într-un tramvai. Mai vechi decât cele care circulă, la ora actuală, în Capitală, dar nu cu mult. Și tramvaiul se *plimbă*, preț de vreun ceas și jumătate, pe la vremea prânzului, prin București. Cu noi, spectatorii, în el, așezați comod pe scaune și cu actorii jucând în condiții nu tocmai de invidiat: legănați pe șine, pe culoarul strâmt, în zgomotul roților. Se descurcă. Atunci când am văzut spectacolul a doua oară, erau chiar foarte dezinvolți, relaxați, devenind mult mai veridici.

Se vorbește afurisit de mult despre moarte. Eroii – femeile îmbrăcate în rochii ponosite de mireasă, bărbații, în haine de sărbătoare ori de înmormântare (dintotdeauna, la români, cele două evenimente se pot suprapune vestimentar cu ușurință!) – sunt ireali, constituind numai aduceri-aminte ale poetului Cristian Popescu, el însuși personaj fabulos, prea devreme dispărut dintre noi. Este un fel de testament, rostit cu... umor. Negru, neaducător de râsete, ci, poate, doar de câteva grimase. Zâmbim strâmb și ne ferim să plângem. E atâta suferință în aceste poeme, în care se face haz nebun de viață și se ia în zeflemea moartea, încât aproape că scrâșnim din dinți. Fiecare personaj e dublat de un manechin ciudat,



DÁLNOKY Csilla

făcut din sârme și lucruri care-l pot caracteriza: sticle goale, dopuri, tacâmuri, pâini, fragmente de instrumente muzicale... Îl cunoaștem mai bine în felul acesta pe Cristian Popescu, arborele lui genealogic și chiar pe... Gavriil Pinte.

Dar dincolo de reprezentația propriu-zisă, aceea din tramvai, călătorii mai beneficiază și de spectacolul străzii. Pietoni atrași de tramvaiul mai ciudat, ornat cu îngeri din butaforie și dotat cu un difuzor la care se anunță, ca o minune, programul după care funcționează, se opresc, fac semne – prietenești sau obscene –, cască gura a mirare, înjură, scuipă, se crucesc. O gamă amplă de gesturi, infinit mai largă decât cea a actorilor, oricât de buni mimi s-ar dovedi a fi. O lume măruntă care-și exprimă stările cu (prea) multă dezinvoltură. O lume care nu se știe dacă mai trăiește sau s-a născut deja moartă. Am avut sentimentul acut că, cel mai adesea, ne perindăm prin lume ca niște morți presupus vii. Mimăm viața. Gavriil Pinte a adunat ceea ce era esențial în opera lui Cristian Popescu pentru a-și ilustra propria filosofie asupra vieții și a morții. O poveste neverosimilă despre noi toți. Și totuși...

Cum am ajuns să văd și să scriu despre cealaltă creație scenică a lui Gavriil Pinte este o adevărată poveste. Când am fost invitată, am acceptat fără ezitare, aflându-mă încă sub impresia copleșitoare a întâmplării din tramvai și dorind din tot sufletul să văd încă un spectacol al aceluiași artist, atât de special și care nu părea nicicum a-și găsi locul în peisajul nostru teatral. Am uitat, prin urmare, să mai întreb despre ce text este vorba și chiar și la ce teatru avea să se joace. Știam numai că trebuia să ajung la Miercurea Ciuc. Auzisem, e drept, despre un teatru maghiar, nou înființat. Auzisem de dorința de afirmare a micii trupe de acolo, despre câteva producții bine realizate, bine primite. Cam atât. Nu știu, însă, ce mă făcea să cred că eu urma să văd un spectacol în limba română. Și n-a fost așa. Iar eu, pentru prima dată de când sunt cronicar dramatic, m-am simțit complet nepregătită. Într-un oraș străin, găsind cu greu teatrul, care era cel maghiar, firește, și unde trebuia să văd *Tragedia omului*. În limba maghiară, fără căști. Despre text auzisem destule; am citit și despre unele montări, dar nu-l cunoșteam. Așadar, alături de o colegă ceva mai „pregătită“, care se pare că citise piesa cu ani buni în urmă, și înconjurate, noi, de spectatori de etnie maghiară sau care măcar pricepeau limba, am urmărit reprezentația care a durat cam trei ore. Ce am înțeles din această experiență? Întâi de toate, am fost captivată de decor și de costume, apoi de mișcare, de mimica actorilor, de sunet, de lumină, de muzicalitatea stranie a limbii, cu totul necunoscută mie. Vraja a început să funcționeze. Pe alocuri, chiar puteam pricepe despre ce era vorba. Probabil, pentru că, și de astă dată, construcția spectacolului era solidă. Puteai descifra din jocul artiștilor o poveste, sau măcar o frântură de poveste. Era clar că se desfășura, sub ochii mei, un traseu inițiatic, o călătorie fabuloasă a primilor oameni: Adam și Eva, însoțiți de un Lucifer inteligent și pervers. Distribuția era, în mare majoritate, foarte tânără. Erau evidente o (auto)disciplină și o exigență în executarea fiecărui gest. Personajele urmau un traseu delimitat matematic. A fost un joc de echipă, în care toți erau unul, indiferent de numărul replicilor rostite. Spontan, temperamental, cu schimbări subtile de stare, foarte plastic, captivant de-a dreptul a fost Keresztes Szabolcs (*Lucifer*) – un fel de Bogdán Zsolt, mai tânăr.

P.S. Între timp, am citit și textul, ceea ce nu mă face să mă simt mai puțin vinovată!

Societatea Română de Radiodifuziune – Secția Teatrul Național Radiofonic (Redacția Teatru–Divertisment) și ARCUB, în colaborare cu RATB – Un tramvai numit Popescu, **după opera lui Cristian Popescu. Scenariul și regia: Gavriil Pinte. Scenografia: Roxana Ionescu. Cu: Mihai Marinescu, Liliana Pană, Silvia Codreanu, Bogdana Darie, Anne-Marie Ziegler, Simona Popescu, Cătălin Panaite, Adrian Anghel și violonistul Gheorghe Drăghici.**

Teatrul Maghiar „Csiki Játékszin“ din Miercurea Ciuc – Tragedia omului **de Madách Imre. Regia: Gavriil Pinte. Scenografia: Roxana Ionescu. Cu: Antal Ildikó, Ciugulitu Csaba, Dálnoky Csilla, Keresztes Szabolcs, Kosztándi Zsolt, Fekete Bernadetta, Kozma Attila ș.a.**

Pitești

Constantin PARASCHIVESCU

Jucătorii, de ieri și de azi

Când în fiecare zi auzi că un respectabil personaj e suspectat de corupție și chemat să dea socoteală la parchet, nu te mai miri că societatea suferă de degradare. Trișarea, înșelătoria, escrocheria sunt la ordinea zilei, au devenit mijloace curente în cursa pentru bani și pentru un statut social privilegiat. Nu moral, vai de mine – asta e noțiune pentru naivi, „jucătorii“ piesei contemporane n-au de ce să se raporteze la rigori și principii etice, cu „cărțile pe masă“. Ei trebuie să fie abili în arta măsluirii lor, care nu mai e o escrocherie, ci „un rafinament al minții, o dezvoltare deosebită a inteligenței!“ (Iharev, *Jucătorii de cărți*, N.V.Gogol, 1842)

Cine e, mă rog, Iharev? Un nobil scăpătat, care a tras la un han oarecare din Rusia primei jumătăți a secolului XIX, cu servitorul său și o casetă „plină de pachete de cărți de joc". Cu ele are de gând să-i golească de parale pe clienții ocazionali ai hanului. Care, ca musca la miere, nu întârzie să se arate și să intre în joc. Un joc, însă, mai subtil, mascat, de sorginte teatrală, cu aparența tragerii pe sfoară a unui neexperimentat nătâng, în realitate chiar a experimentatului protagonist. Farsă cu efect disperat în ce-l privește, de încântare pentru măiestria artistică în ce ne privește. Construcția impecabilă, adresă critică evidentă în semnificație. „Ehei, domnilor!... Iacătă, toți domnii scriitori își bat și ei joc de cei care iau șperț. Dar, când te uiți mai bine, vezi că și cei care-s mai sus decât noi iau și ăia șperț" (Zamuhrâșkin). În 2005 ca în 1842...!

Piesă scurtă, cu bătaie lungă. Aparent nespectaculoasă până spre jumătatea a doua, când se diversifică firele intrigii cu personaje noi. O satiră acidă a măsluitorilor de profesie, într-o proiecție teatrală de cerc închis, cerc vicios, unde fiecare îl vizează pe celălalt și nu există scăpare. Punând-o în scenă la Pitești, Mihai Lungeanu, conștient de actualitatea ei, n-a semnalat-o direct decât prin scurtarea titlului, lărgindu-i astfel aria de referință, lăsând ca ecourile să se resimtă prin sugestiile replicilor și ale jocului. Joc caracterizat de acuratețe, cu măsură în conturarea profilurilor, care nu sunt portrete grotești, caricaturale, ci făpturi oarecum onorabile. Așa arată acestea în interpretarea actorilor Petrișor Stan (Iharev), Vasile Pieca *(Uteșitelnâi),* Emilian Cortea *(Svohnev),* Dan Ivănesei *(Krughel).* Cu apariția lui Dumitru Drăgan *(Zamuhrâșkin)* se diversifică paleta, prin cinismul dezvăluit cu nonșalanță și veridică artă, iar Ion Roxin *(Glov-tatăl)* pare exact ceea ce pretinde prin naturalețe. În ce-l privește pe junele Adrian Duță *(Glov-fiul),* aplauzele i-au răsplătit o savuroasă creație.

Remarc scenografia simplu sugestivă a Mihaelei Dinu Pițigoi, care din fâșii colorate de pânză și diverse schelete de lemn conturează ambianța de oarecare somptuozitate a hanului aristocrat. Iar regizorului i-a înlesnit ingenioase mutații și compoziții plastice la vedere, culminând cu aceea finală care strânge, ca într-o colivie, viețuitoarele locului. Ale jocului, adică.

Teatrul „Al. Davila" Pitești – Jucătorii **de N.V.Gogol. Regia artistică: Mihai Lungeanu. Scenografia: Mihaela Dinu Pițigoi. Distribuția: Petrișor Stan *(Iharev),* Emilian Cortea *(Svohnev),* Dan Ivănesei *(Krughel),* Vasile Pieca *(Uteșitelnâi),* Ion Roxin *(Glov-tatăl),* Adrian Duță *(Glov-fiul),* Dumitru Drăgan *(Zamuhrâșkin),* Radu Coriolan *(Aleksei),* Petre Dumitrescu *(Gavriliușka),* Marius Pieca *(Feciorul).* Premiera: 16 aprilie 2005.**

Oradea

Elisabeta POP

Un roman muzical

Când vrei să scrii despre un spectacol ca **Tom Jones** nu prea știi cu ce să începi. Probabil ar trebui să recitești romanul, dar cum nu ai timp, te mulțumești să ți-l amintești, urmărind atent acțiunea spectacolului. Care, pe deasupra, este și într-o limbă care, mă rog, nu ți-e tocmai străină. Prima întrebare, firească, pe care ți-o pui este de ce un roman, și încă unul destul de masiv ca acesta al lui Henry Fielding? E drept că dramaturgul Fielding, autorul unor piese cu titluri promițătoare, ca *Politicianul de cafenea* sau *Don Quijote în Anglia,* nu s-a prea bucurat de succes într-o Anglie în care, totuși, în vremea aceea apăreau fie cluburi, fie reviste satirice cu nume ca *Flecarul* sau, pur și simplu, *Spectatorul.* Apoi, să nu uităm, e timpul în care apar și celebrele cărți ale lui Defoë sau Swift, *Robinson Crusoe* și, respectiv, *Călătoriile lui Gulliver.*

David Rogers s-a încumetat să dramatizeze romanul, iar Várady Szabolcs și Darvas Ferenc să scrie versurile cântecelor și muzica.

Fiindcă despre un spectacol muzical e vorba. Regizorul – invitat din Ungaria – Pinczés István, distins cu premiile Jászai și Uchimura, a pus în scenă, cu un devotament desăvârșit, acest text-fluviu. A beneficiat și de o traducere remarcabilă, din textul original nepierzându-se limbajul specific tuturor categoriilor

sociale prezente în roman și mai ales umorul, când mai gros, presărat ici-colo cu mici „vulgarități" specifice limbajului popular, când rafinat și subtil, cum le stă bine aristocraților saloanelor sau chiar filosofilor, care nu lipsesc din roman și nici din dramatizare. Numele traducătoarei: Révész Mária.

Și dacă tot va trebui să aduc un reproș spectacolului, o să încep chiar cu el, de fapt, este singurul pe care l-aș aduce: lungimea lui excesivă, peste trei ore. Dacă regizorul ar fi fost inspirat să reducă totul la două ore și jumătate, cu o singură pauză, ar fi fost perfect. Fiindcă spectacolul place, e gustat de un public care, de-acum știm, iubește poveștile de tot felul – de unde și succesul imens al serialelor.

Remarcăm de la început că am salutat ideea regizorului de a face teatru în teatru, uzând și de a doua cortinetă și chiar de un personaj-dirijor regizor, admirabil interpretat de actorul Medgyesfalvi Sándor, care, la un moment dat, se va duce în cel mai firesc mod pe scenă, să-l interpreteze pe tatăl lui Tom. Actorii vin și pleacă din scenă, neuitând să se prezinte, să pretindă chiar aprobarea sau dezacordul spectatorilor și chiar aplauze binemeritate.

Acest balans continuu între jocul teatral cu fine parodieri și jocul la vedere, cu distanțare și ironii niciodată deplasate, fac deliciul unui public dornic să râdă și să se distreze.

Altminteri, ce să spunem? Spectacolul urmăreșre, ca și textul de altfel, conform cu linia „romanelor de moravuri englezești", aventurile – nici puține, nici lipsite de pitoresc – ale copilului găsit tocmai în patul stăpânului, pus acolo de o mamă ingrată și cam iresponsabilă, dar miloasă, știind că stăpânul n-o să-l lase pe micuț de izbeliște. Ceea ce se și întâmplă, micul Tom va fi crescut cu grijă, dar nu cu cine știe ce tandrețe, de Squire Allworthy – căruia Ács Tibor, bonom și el, îi imprumută, fără nici o dificultate, datele cu care este el însuși înzestrat.

Aventurile lui Tom sunt nenumărate și toate legate, pe de o parte, de interesul cu care-și caută mama fugară și lașă și, pe de alta, goana după iubita lui, micuța și drăgălașa Sophie. De fapt, după ea aleargă, vreme de două ceasuri – n-o spun ironic, se poate cronometra – și vicleanul Blifil – căruia Kovács Levente jr. îi conferă un aer ușor tâmp, dar dublat de o impertinență și o viclenie ce-i înăsprește trăsăturile altfel blânde și juvenile. Și cei doi părinți ai fetei, Doamna și Domnul Western aleargă și trec prin nenumărate peripeții, în căutarea fetei lor rebele, hotărâtă să fugă în lume, dacă ai ei n-o vor lăsa să se căsătorească cu alesul inimii, care este desigur Tom. Actorul Dobos Imre, care ne-a obișnuit mai mult cu personaje pozitive, ca să zic așa, are un umor nestăvilit în a creiona nota caraghioasă a tatălui meschin și interesat de avere, mai mult decât de fericirea copilei. E un tip ridicol, secundat de o mătușă grăsulie, supusă, ascultătoare, docilă – interpretată cu har și cu mult haz de Csiky Ibolya.

Fuga lor prin pădure, întâlnirea cu hoții, totul se produce la vedere, copacii mai cad ca din greșeală, figuranții din spatele lor se demască și se amuză, pușca nu ia foc, etc., toate mai adaugă un strop de veselie teatrală scenelor. Cum sunt, de altfel și scenele de la han, în care un soț gelos își caută și el nevasta rea de muscă și nimerește mereu la alte și la alte cupluri adultere. Actorul Szöke Kavinszki András (*Fitzpatrick)* joacă stările personajului la o tensiune remarcabilă, e dinamic și plin de surprize. O prestație exemplară. De asemenea, în salonul ipocriziilor de tot felul întâlnim personale feminine, mai ales, care joacă mereu stări de tandrețe și de solidaritate cu cei loviți de soartă, prefăcându-se necontenit. O asemenea doamnă e interpretată cu aplomb și cu ironie, inteligent, de Kovács Enikö – *Lady Bellastone.* Firtos Edit face un rol admirabil, viu și credibil, jucând o slujnică – chiar două – plină de draci și cu un teribil chef de amor. Scenele ei au un haz bine dozat. Fábián Enikö o joacă în două registre total diferite pe mama Jones, senzuală și cam speriată în prima parte, spășită și plină de regrete târzii în cea de-a doua. Măiestria actriței se simte din plin.

Molnár Júlia este ruptă parcă din roman; ea are ținuta femeii populare ușor codoașă, ea e gata să acopere adultere dacă-i „pică" ceva, veselă, nepăsătoare. O notă bună le dau și lui Dimény Levente care se mișcă ca un titirez – ocupă toată scena și joacă neobosit, cu drag de profesie, cu un chef de joc pe care i-l cunosc deja și i-l admir fără rezerve. Hoțul lui, banditul lui e un păgubos simpatic căruia nu-i reușește tâlhăria, spre hazul publicului care se tăvălește de râs. Tóth Tünde este și ea plină de vervă, în rolul generos în poante al cameristei lui Sophie. Jocul lor cu manșonul, aluzii sexuale, destul de fine de altfel, fac și ele deliciul publicului.

I-am lăsat la urmă pe cei doi tineri actori, interpreții celor două roluri principale: Kiss Csaba *(Tom Jones)* și Gajai Ágnes *(Sophie).* Regizorul le-a încredințat roluri de mare întindere și răspundere artistică. Pe Ágnes – pe care am admirat-o în multe asemenea roluri – cu toată tinerețea și aparenta ei fragilitate, ne-am imaginat-o mai greu dând viață acestui personaj; dar ea ne-a spulberat îndoielile, alternând cu rafinament scenele de iubire și tandrețe față de Tom cu cele de ură față de un tată tiran sau de un cavaler ridicol insistent. Ea se dovedește capabilă să schimbe registrele cu ușurință, mijloacele artistice fiind variate și nelipsite de acea fericită distanță pe care o pune între ea, personajul ei... clasic, arhicunoscut și publicul acestui secol. Cât îl privește pe Tom, acestuia îi creează Kiss Csaba un portret de o modernitate sclipitoare. El devine tânărul din orice timp, hotărât să lupte pentru cucerirea fetei pe care-o iubește. Cu figura lui ușor greoaie, actorul cucerește, dovedind o neașteptată agilitate și o inteligență ascuțită. Miza actorului nu e în nici un caz frumusețea fizică, ci farmecul personal și sinceritatea. Observație valabilă, invers, și pentru Gajai Ágnes, care e foarte frumoasă, dar nu pe acest lucru pune ea preț, ci pe iubirea pentru Tom și pe încăpățânarea de a nu da ascultare decât propriei inimi.

Ceea ce cucerește, pe lângă jocul actorilor, este, s-o spunem, fantezia cu care joacă decorul creat de Bölöni Vilmos, secundat de Torkos István.

Costumele – admirabile, croite impecabil, de un colorit plăcut și, mai ales, continuând cumva linia personajelor, accentuând caracterele – sunt semnate de tânăra Kelemen Kata (din Ungaria). Poantele curg cu nemiluita să nu se plictisească, în pofida lungimii excesive de care vorbeam.

Și dacă la toate acestea adăugăm cântecele și muzica bună, vom înțelege de ce se bucură de succes acest gen în rândul unui public pentru care opereta era rege...

Desigur, meritul este al regizorului Pinczés István care a știut să adune laolaltă talentele actoricești și muzicale, și, în athanorul său artistic, să fabrice un spectacol atât de iubit și aplaudat...

Trupa Szigligeti Oradea – Tom Jones, **dramatizare de David Rogers după romanul lui Henry Fielding. Versurile: Várady Szabolcs. Muzica: Darvas Ferenc. Traducerea: Révész Mária. Versiunea scenică și regia: Pinczés István. Decoruri Bölöni Vilmos, Torkos István. Costume: Kelemen Kata. Coregrafia: Nagy György și Dimény Levente. Corepetitor: Rézmüves Zoltá. Dramaturg: Szigeti Réka. Distribuția: Kiss Csaba, Medgyesfalvy Sándor, Ács Tibor Márton Erzsébet, Fábián Enikõ Dobos Imre, Gajai Ágnes, Csiky Ibolya, Tóth Tünde, Kovács Levente jr., Szõke Kavinszki András, Fodor Réka, Dimény Levente, Molnár Júlia, Kovács Enikõ, Hajdu Géza, Firtos Edit, Nagy Gábor, Kocsis Gyula, Csatlõs Lóránt, Rácz Mari. Data premierei: 18 februarie 2005**

Ce ironie!...să mori jucând un... bolnav închipuit..!

Molière – actor, dramaturg și director de teatru – a scris și a jucat, cum știm, de pe la 21 de ani, fără întrerupere, până aproape de ceasul morții, moarte care s-a petrecut, vai, în seara de după cea de-a patra reprezentație a spectacolului cu ultima lui piesă, *Bolnavul închipuit,* în care el juca rolul principal. La Palais Royal...Era 17 februarie 1673. Grav bolnav, Molière îl interpreta pe capriciosul Argan, cu toate nuanțele cerute de autor și impuse de personaj, jocul său era fără cusur, însă în pauze, în culise și în cabină, artistul scuipa sânge, se simțea din ce în ce mai rău, dar refuza categoric să suspende spectacolul, pentru că nu voia să-și supere colegii, neplătindu-i... pentru munca lor.

Despre toate acestea ne vorbește Mihail Bulgakov în admirabila sa carte *Viața Domnului Molière.* Impresionantă relatarea – pe care oamenii din teatru o cunosc – despre înmormântarea lui. Fiind comediant, i s-a interzis, conform normelor religioase din vremea aceea, să fie îngropat creștinește, în pământ sfințit. Au fost inutile rugămințile soției sale, Armande Béjart (actriță și ea), adresate arhiepiscopiei Parisului, spunând că Molière a fost un bun creștin, Biserica catolică era categorică: profesia de actor era condamnată. Știind că Molière era o valoare incontestabilă a Franței – și nu numai – dar nedorind să supere Biserica, Regele Ludovic al XIV-lea a rezolvat inteligent și surprinzător diferendul, evitând astfel un scandal public. Întrebând la ce adâncime se socotește că pământul ar fi sfințit, i s-a răspuns că la patru picioare, „Atunci, îngropați-l la cinci", a conchis el.

N-am făcut inutil această cam lungă introducere, pentru că spectacolul de la Oradea are legătură cu viața și moartea ACTORULUI, a artistului Molière, nu doar cu piesa *Bolnavul închipuit.* Este și motivul pentru care Mona Chirilă a scris propria versiune scenică, împletind în textul ultimei piese scene din viața maestrului – la fel de, dacă nu și mai... dramatică decât povestea textului. Dacă scenografia (Eugenia Tărășescu Jianu) ar fi împărțit mai riguros spațiul scenei, ar fi devenit mult mai limpezi scenele în care Molière se retrage în cabină sau în culise, pentru a-și trage sufletul, a se odihni o clipă după o cumplită hemoptizie...Uneori, spectatorul nu realizează trecerea la scenele de teatru în teatru, altminteri foarte spectaculoase, pline de vervă și se pierde ceva din savoarea cu care au fost învestite din pornire. Decorul – cu aceste rezerve – este funcțional și chiar frumos, aurit-regal și cu oglinzile capabile să multiplice chipurile speriate ale actorilor, la apropierea morții...Moarte pe care Molière o așteaptă cu oarecare seninătate, ca o eliberare, cerând, ca o ultimă glumă bună, „lumină și...parmezan".

Scenele în care, în timpul agoniei, vin spre actorul și scriitorul Molière personaje teatrale, unele din *Commedia dell'Arte,* altele din propriile lui piese, sunt pline de o benefică energie (nu întâmplător, Beralde promite o terapie...teatrală) și emană bucurie și sensibilitate, iar efectul este, desigur, reconfortant. Actorii (în costume foarte frumoase) joacă aceste scene cu o bucurie ludică excepțională, tot astfel cum fețele lor devin triste, când constată cât de aproape de moarte se află șeful trupei lor. Iată numele lor: Richard Balint, Angela Tanko, Mirela Niță Lupu, Corina Cernea, Adrian Locovei.

În rolurile celor doi doctori escroci – nu prea generoase, să recunoaștem – *Purgon* și *Fleurant*, actorii Ion Ruscuț și Petre Ghimbășan nu s-au remarcat în mod special, dar parcă nici nu au fost puși în situații suficient de comice ca să devină atât de ridicoli pe cât meritau. Cel puțin Ghimbășan e un actor cu vervă comică verificată, dar...

Cuplul doctorilor Diafoirus, tată și fiu, în schimb, au fost irezistibili, primind toate aplauzele. Dorin Presecan (graseind cu farmec) și Alexandru Rusu (fiul cam prostănac, pretendent la mâna Angelicăi) au reușit să înviorеze la timp un public care, nu-i așa, a venit totuși, la o comedie... Profesionist serios, Alexandru Rusu nu se sfiește (o face de câte ori are prilejul) să-și pună în evidență, în beneficiul personajului, aș zice chiar în slujba lui, silueta și statura. O face cu dezinvoltură, cu firesc și cu umor, exploatând la maximum atât datele fizicului cât și subtextul replicilor. Dorin Presecan îl provoacă cu șăgălnicie, iar Daniel Vulcu (*Argan*) îi ridică, nu o dată, mingea la plasă...

Ne bucură revenirea pe scenă, după o prea lungă absență, a actorului Tiberiu Covaci. El a creat un Beralde (se spune că el este purtătorul de cuvânt al lui Molière) robust, sănătos și voios, prin contrast cu speriatul său frate sau cumnat...ipohondru incurabil. Silueta lui greoaie, de ins care mănâncă, bea bine și iubește femeile, îl avantajează aici. E ca un elefant într-o vitrină cu bibelouri, între fragilele actrițe care-i sar, tandre, în brațe.

Notarul Bonnefoi, în interpretarea lui Ion Abrudan este, nu atât un posibil iubit al Belindei, deși ar putea fi, cât un om al legii care nu respectă deloc legea, interesat numai și numai de propriul său câștig. Fără nici un efort, Mona Chirilă a atins și aici – și încă în câteva locuri, cum veți vedea – unul dintre punctele sensibile, ultrasensibile ale momentului: corupția din justiție.

Perechea celor doi îndrăgostiți, fiica lui Argan, Angelique și iubitul ei, Cléante e simpatică, regizoarea nemizând pe ea sau doar pe frumusețea ei fizică. Mara Opriș e grațioasă și se pisicește cât, când și cum trebuie, se mișcă cu grație și aduce multe nuanțe în jocul ei, relația cu tatăl, cu prefăcuta mamă vitregă, fiind punctată de puseuri de amărăciune și nefericire sincere. Sebastian Lupu face un Cléante mai realist, un flăcău care știe exact pe cine iubește și ce are de făcut pentru a câștiga mâna fetei. Nefiind un Făt-Frumos, el nu a mizat pe atuurile fizice, ci pe sensibilitatea și tandrețea pe care le oferă din plin iubirii. Geo Dinescu mi s-a părut bună în rolul nevestei prefăcute, Béline. Roșcată, senzuală, interesată de bani și avere, vicleană și rea, ea reușește să incarneze cum nu se poate mai bine pe Armande, soția lui Molière, femeia incapabilă să aducă un strop de fericire marelui artist.

O surpriză dintre cele mai plăcute a constituit însă Elvira Platon Râmbu, care, iată, revine cu forța și pofta de joc pe care, în ultimii ani parcă le cam uitase. Ea creează o Toinette admirabilă, veselă, inteligentă, plină de farmec, care îl joacă pe degete pe năbădăiosul stăpân. Pare obraznică, impertinentă chiar, dar nu e decât un om cu picioarele pe pământ și condusă de mult bun-simț. Jocul ei e marcat de naturalețe și farmec. Prezentă pe tot parcursul spectacolului, actrița joacă cu privirea, cu mâinile, cu întregul trup. O face cu umor și cu vizibilă bucurie a jocului.

Revenirea într-un rol de mare întindere a lui Daniel Vulcu e de salutat. El se află acum în plină maturizare artistică și acest rol e o dovadă. Actorul nu face un Argan bătrân, ci mai degrabă bătrâncios, hârșâit nu atât de boli reale, cât de metehne imaginare, un ipohondru tipic, capricios și nefericit. Foarte bun în persoana lui Argan, Daniel Vulcu nu atinge același nivel al interpretării în ...Molière, scenele dramatice, tragice chiar, nu le simte cu aceeași intensitate. Dar, oricum, el se află în fața unei certe reușite artistice. Mona Chirilă a ales, împreună cu Corina Sârbu, o muzică mai degrabă dramatică (veselă doar în câteva scene), pentru a sublinia dramatismul vieții artiștilor, sărăcia, boala și moartea marcându-le nemilos existența. E o muzică gravă, puternică, superbă.

Și acum revin pe scurt la momentele din spectacol care fac deliciul publicului pentru rafinata trimitere – câtuși de puțin ostentativă – la, vai, realitățile românești (orădene, chiar, cum vom vedea). Una ar fi satira limpede la adresa doctorilor, a stării proaste a medicinii noastre, cu medicamente compensate doar pe hârtie, cu medici ahtiați după banii pacienților, mai mult chiar, orădenii știu de ce râd în hohote când Argan îi recomandă lui Cléante „să se facă medic cu orice preț" – (aici la Sorbonica, cum se spune, facultatea nu se face cu prea mare greutate, iar diplomele se iau ușor...) Totul culminează cu ideea – banalizată și la noi – de a-l face *doctor honoris causa* pe ipohondrul fără alt merit decât acela că posedă multe, toate bolile imaginare și bani...Argan.

Comedia e binevenită oricând. Oradea nu face excepție. Publicul râde și, vorba lui Molière, „nu e ușor să faci lumea binecrescută să râdă". Cât despre buna creștere, altădată.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan" – Bolnavul închipuit, **după Molière și Mihail Bulgakov. Scenariul și regia: Mona Chirilă. Scenografia: Eugenia Tărășescu Jianu. Asistent scenografie: Oana Cernea. Ilustrația muzicală: Corina Sârbu. Cu: Daniel Vulcu, Geo Dinescu, Maria Opriș, Elvira Platon Rîmbu, Tiberiu Covaci, Sebastian Lupu, Dorin Presecan, Alexandru Rusu, Ion Ruscuț, Petre Ghimbășan, Ion Abrudan, Richard Balint, Angela Tanko, Mirela Niță Lupu, Corina Cernea, Andrian Locovei. Data premierei: 2 aprilie 2005.**

Andreea DUMITRU

O carte (de vise) scrisă în doi

De la o vreme încoace, ne-am obișnuit cu ideea ca un dezastru, odată produs, să fie prezentat într-un ambalaj artistic și livrat la cald „audienței generale" avide de senzații tot mai tari. Fatalitatea constituie materia primă preferată a unei întregi industrii cinematografice pregătite să pună la bătaie cele mai sofisticate tehnologii. O demonstrează și supralicitarea unui subiect precum submersiunea *Titanicului.* Tragicul eveniment îi preocupă, iată, nu doar pe realizatorii de pelicule de la Hollywood, ci și pe doi artiști autohtoni. Mihai Măniuțiu și Vava Ștefănescu se reîntâlnesc, pe scena Teatrului din Târgoviște, nu atât pentru a spune o poveste arhicunoscută, cât pentru a crea, sub acest pretext străveziu, un spațiu subiectiv, permeabil emoției. Pentru un spectacol de teatru-dans, situarea în registrul oniric reprezintă o opțiune firească. Descifrând „visele călătorilor de pe *Titanic",* Mihai Măniuțiu, regizor și autor al scenariului, amintește, în fond, *visul* oricărui creator, acela de a resuscita viața și iluzia unei identități în trupurile pescuite din mările înghețate ale anonimatului. Plăcerea pură, ludică, de a urzi din nimic personaje dă un nou impuls colaborării dintre cei doi artiști, într-un moment în care repertoriul coregrafei părea epuizat, oferind, de la un spectacol la altul, stânjenitoarea impresie de *déjà-vu.*

Amprenta regizorală este detectabilă atât în construcția de ansamblu, cât și în detalii. Suprafața de joc, austeră în lumina rece, cu intensități fin dozate, sugerează puntea transatlanticului, dar și întinderea ostilă a oceanului. Dincolo de cortina transparentă care separă publicul de scenă, la fel ca în montarea orădeană cu *Intrusa* de Maeterlinck, un rând de scaune își așteaptă ocupanții, martori muți ai propriei catastrofe. Personajele gravitează în jurul unui reper unic, aisbergul imobil, a cărui realitate o percep în moduri distincte. Și cum acesta este plasat în planul îndepărtat al scenei, mult timp actorii trebuie să joace cu spatele la public, fapt care le solicită un plus de expresivitate. Mișcările li se ordonează în cercuri concentrice, coagulând lumi paralele: de la grupul elegant al pasagerilor de lux, care admiră priveliștea ghețarului plutitor (în pași de dans, ignorând cu totul posibilitatea catastrofei), la călătorii clandestini, aflați o clipă mai devreme în fața cumplitului adevăr, precum acea tânără care aleargă pe loc, ca înlănțuită într-un coșmar. Imaginile groazei alternează cu secvențe pline de poezie: câteva fete execută ultimele piruete în sala de bal, o făptură debilă, în rochie albă, poartă de colo-colo un copăcel firav și nins, clinchetul cuburilor de gheață din paharele de cristal este acoperit de hohote de râs reverberate grotesc, premonitoriu. Personajul pe care regizorul îl aduce în compoziția acestui tablou senzual, doar pentru a anunța sec, la microfon, inventarul bunurilor materiale dispărute, o dată cu vasul, la 14 aprilie 1912, face, în mod deliberat, notă discordantă. Chiar și așa, spectacolul degajă simplitatea frisonantă a antinomiilor și, mai ales, o senzualitate a jocului care se datorează, cred, complicității benefice, născute în timpul lucrului, între coregraf și actori. Într-una dintre cele mai sensibile secvențe ale montării, un bărbat vânjos dansează cu cadavrul iubitei prăbușit pe un scaun, încercând, parcă, să-i insufle viață prin mișcările sale turbionare. Clipa fatidică accelerează și intensifică pulsațiile vieții, și, o dată cu ele, pe cele ale erosului.

Dacă *Titanicului* i-au trebuit, se spune, două ore și patruzeci de minute pentru a disparea în adâncuri, spectacolul lui Mihai Măniuțiu și al Vavei Ștefănescu reușește să vorbească, într-un singur ceas, despre imposibila disoluție a iubirii.

Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște – Visele călătorilor de pe *Titanic.* **Scenariul și regia: Mihai Măniuțiu. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Scenografia: Valentin Codoiu. Cu: Silvia Gâscă, Sebastian Bălășoiu, Vitalie Ursu, Georgiana Mazilescu, Romi Moruțan, Maria Nicola, Irina Melnic, Corneliu Jipa, Sorin Ionescu, Clara Flores, Liviu Vlad, Rodica Ursu, Laura Voicu, Radu Ciobănașu. Data reprezentației: 24 aprilie 2005.**

Târgu Mureș

Oana CRISTEA GRIGORESCU

Decalogul deteatralizării

Creștinismul a fundamentat pe teoria bunătății structurale a ființei întreaga civilizație europeană, așa cum o cunoaștem azi, dar glasuri tot mai numeroase, argumentate științific, afirmă și probează o altă realitate. Violența, cosmetizată sau nu, face parte din existență și mai ales din ființa umană.

De ce se vorbește în teatru cu violență despre violență? Iată o întrebare la care teatrul oferă de la catharsisul elin încoace, continuu răspunsuri. Tragedia greacă abundă în violență, seria crimelor shakespeareane confirmă natura agresivă a faptelor umane. Limba vorbită pe scene e ultima redută căzută în numele veridicității dramatice. Sunt numeroase glasurile care reclamă excesul de brutalitate și agresivitatea din textele pieselor noi de teatru și, nu în ultimă instanță, le refuză. Pe de altă parte, nu sunt puțini cei care spun că viața este un fapt în esență violent, pe care teatrul nu poate să-l ignore, dacă vrea să rămână oglinda vieții.

Această ubicuitate și diversitate a formelor violenței este denunțată în teatru de o nouă generație de dramaturgi care se revendică de la brutalism și neoexpresionism. Problema pe care o ridică la nivel estetic acest tip de texte este aceea a adecvării regiei la mesaj. Pentru Alina Nelega (dramaturg premiat de UNITER, și jucat în țară și în străinătate), exercițiul regizoral este o cale de analiză practică, urmată acum de definirea teoretică a mijloacelor punerii în scenă a acestor texte noi, cărora le-a dedicat ani de studiu și practică, atât ca dramaturg cât și ca teoretician și analist al fenomenului dramaturgiei noi. Să ne amintim că DramaFest, festivalul dramaturgiei noi, deschidea în 1997 drumuri către scenă textului nou de teatru în România.

Marius von Mayenburg face parte din acest curent hiperrealist de extracție neoexpresionistă, care a cucerit în ultimii ani și scenele românești, iar montarea cu **Paraziți** de la Teatrul Ariel din Târgu Mureș este o excelentă lecție despre *deteatralizarea* pe care o pretinde de la regizorul textelor noi. Așadar, Alina Nelega a montat întâi *Paraziți,* textul lui Marius von Mayenburg, apoi a enunțat cele zece

porunci către regizorul preocupat de textele noi, sintetizate în conceptul deteatralizării pe care îl lansează. Așa s-a născut decalogul deteatralizării. Alina Nelega ne vorbește în teatru în porunci și legi structurate după decalogul creștin. Nu e întîmplătoare ideea celor zece porunci, cu valoare absolută de cod moral pentru creștin. Pentru a putea argumenta etica noii dramaturgii românești, e necesar „manifestul" cu care să facem pasul de la fenomen la curent estetic. Chiar dacă ne aflăm în mijlocul procesului, și încă e devreme pentru a decela valoarea de balastul inerent unor astfel de fenomene, decalogul deteatralizării face efortul teoretic de analiză și sinteză a atitudinii regizorilor, scenografilor și actorilor față de noile texte dramatice. Decalogul deteatralizării nu rezolvă problema regiei pieselor noi de teatru, chiar dacă fixează cadrele estetice ale montării. Nu anulează creativitatea și nu o circumscrie unor reguli constrângătoare, nu este un pat al lui Procust!

Spectacolul *Paraziți* e comentariul practic al deteatralizării. Alina Nelega continuă linia austerității propuse, de la *www.nonstop.ro* încoace, din 2001. Aparenta simplitate a regiei lasă actorul față în față cu textul, elimină tot ce ar putea trimite la construcția situațiilor artificiale de joc, fuge de simboluri și metafore, lasă poezia neagră a textului lui Mayenburg să se ivească din sonoritatea acută a rostirii actorului. E implicită propunerea de renunțare la convenția public–actor. Structura *studio* a spectacolului, cu publicul foarte aproape, te obligă să iei parte la drama personajelor parazitate de un altul sau chiar de propriul suflet și de nevoia lui de iubire. Textul așază în oglindă două cupluri degradate de handicapul fizic sau sufletesc al unuia dintre parteneri. Calitatea relației e alterată însă de neputința de a mai suporta tirania propriului suflet, oglindită în partener, care ne ține captivi în iluzia fericirii prin celălalt. Distribuția reușește să atingă intensitatea dramatică pretinsă de economia mijloacelor actoricești, mai ales cuplul Elena Purea și Mircea Silaghi, care confirmă postulatul Alinei Nelega: *„Prin deteatralizare, actorul devine un creator în spectacol, nu un obiect în scenă".*

Teatrul „Ariel" Târgu Mureș – Paraziți **de Marius von Mayenburg. Regia Alina Nelega. Cu: Radu Bânzaru, Elena Purea, Adela Lazăr, Mircea Silaghi, Viorel Meraru.**

Botoșani

Corina HERGHELEGIU

Chirița la Botoșani

Atunci când Vasile Alecsandri s-a gândit să râdă de moravurile vremii și să le treacă în revistă, imortalizându-le în dramaturgia sa – în ciclul *Chirițelor* – s-a gândit și la amănuntul că acest rol s-ar potrivi de minune unui travesti pentru marele actor Matei Millo. De atunci și până în prezent se pare că travestiurile au dat cele mai bune rezultate, cu excepția unor mari actrițe (Draga Olteanu Matei, Tamara Buciuceanu) care au egalat prin jocul lor travestiurile.

Invitată la Botoșani să văd spectacolul *Cucoana Chirița,* în regia lui Ion Sapdaru, inițial, nu mi-am pus problema cine va juca rolul Chiriței, lăsând-o pe seama unei surprize plăcute și fiind sigură că o va interpreta un actor. (Mărturisesc că mă gândisem la Marius Rogojinschi, pe care îl văzusem cu puțin timp înainte în *Decameronul* – regia lui Nicolov Perveli Vili). Am rămas dezamăgită atunci când s-a ridicat cortina și într-o atmosferă mai mult cehoviană decât cea proprie lui Vasile Alecsandri, a apărut o *Chiriță* (Lenuș Teodora Moraru) suplă, înaltă, care încerca din răsputeri să-și modifice vocea, jucând mereu cu o mimică exagerată. Spectacolul a început pe picior greșit, iar dicția actorilor era atât de defectuoasă încât arareori înțelegeai ceva din ce se spunea pe scenă, dar și atunci, cu un efort de concentrare cel puțin nefiresc la un spectacol de teatru profesionist; Chirița își turuia pur și simplu replicile, încât din toată frumusețea limbajului comic al piesei nu s-a mai înțeles nimic. E adevărat că dicția a devenit o mare problemă nu numai la teatrul din Botoșani, ci și în toate teatrele din țară. (O spunem cu tot regretul și responsabilitatea unor constatări făcute după 1989). Poate că atât tinerii actori cât și profesorii lor ar trebui să acorde o mai mare atenție acestui aspect destul de neglijat în teatrul românesc.

M-am înarmat, totuși, cu răbdare. Trăgeam cu coada ochiului în sală, gândind la propria-mi subiectivitate, dar am realizat că și pe fețele celorlalți spectatori se citea aceeași nedumerire. Ruptura-surpriză s-a creat în mod fericit și neașteptat, atunci când regizorul Ion Sapdaru o trimite pe Coana Chirița, împreună cu odraslele sale, să-și vadă la teatru propria-i imagine, cu o

tușă îngroșată – ceea ce dă spectacolului un comic accentuat și de bună calitate. Chirița 2 este, de data aceasta, interpretată de un actor (Gheorghe Frunză) care susține spectacolul în mod ideal până la sfârșit. Atmosfera se destinde, umorul adevărat dă roade neașteptate, iar sala întreagă intră în atmosfera spectacolului. Miracolul transformării jocului din scena „teatru în teatru" se petrece chiar sub ochii noștri. Tot ceea ce e forțat și superficial la Chirița 1, e degajat și firesc la Chirița 2. Aceasta din urmă e plină de viață, de visuri și iluzii, iar umorul ei debordant te molipsește, făcându-te să râzi cu lacrimi. Dacă spectacolul începe într-o atmosferă tristă, plictisitoare și trenantă, el se termină pe o notă veselă și optimistă. Toată lumea este mulțumită și viața poate începe de la capăt cu aceleași visuri și speranțe sau, de ce nu, cu dezamăgiri?

În fapt, atât concepția regizorală cât și structura punerii în scenă sunt foarte bine definite, cu toate că jocul actorilor lasă mult de dorit în prima parte a spectacolului. Merită să fie remarcați actorii Bogdan Muncaciu (*M. Șarl*), Mihai Danțu (*Ion*), Florin Aionițoaei (*Ion 2*), Dragoș Radu (Guliță), Eduard Sandu (*Guliță 2*) și evident Gheorghe Frunză (*Chirița 2*). Aceștia și-au luat rolurile în serios, identificându-se cu ele, fiind bine intuite de regizor și potrivite pentru fiecare în parte. Chiar dacă, prin structura personajelor, Aristița și Calipsița nu ies în evidență, nici regizorul n-a izbutit, la rândul lui, să le scoată din anonimat – iar actrițele Andreea Moțcu (*Aristița*) și Silvia Rusan (*Calipsița*), joacă un soi de marionete vii – așa cum s-a întâmplat, de exemplu, cu *Ion 2* (Florin Aionițoaei), care are doar câteva intrări, reușind să se facă însă remarcat. Apare de fiecare dată, la ordinele stăpânei sale, îndeplinindu-i-le mecanic, instinctual, lăsând impresia că habar n-are ce se întâmplă în jurul său. Ion 2 e un fel de „cetățean turmentat", pe care nu-l interesează nici măcar cu cine votează; el merge acolo unde se îndreaptă turma.

Decorul realizat de Mihai Pastramagiu este simplu dar foarte sugestiv și cred că aceasta a fost soluția cea mai bună, dat fiind faptul că și costumele semnate de Rodica Arghir Porumbel au fost somptuoase redând din plin atmosfera de epocă.

Starea de conflict existentă în Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani (o stare ce se face simțită de ceva timp și în alte teatre din România) nu a fost deloc benefică imaginii acestuia. Să sperăm că, o dată cu venirea actorului Volin Costin în postul de director, se va dezamorsa într-un fel situația, se va găsi o cale bună de mediatizare a spectacolelor și de a impune mai mult scena botoșăneană în peisajul cultural românesc. Iar faptul că el și-a asumat responsabilitatea de a se monta în teatru (a câta oară?) *Chirița*, denotă că e pe drumul cel bun, pentru că se pare că această piesă a fost atât de mult și de bine jucată încât nu a mai rămas nimic nedescifrat în ea. Dar, cine știe... Să-i dorim succes noului director și să aibă parte de cât mai multe spectacole bune, atât ca actor cât și ca manager al teatrului.

Teatrul „Mihai Eminescu", Botoșani – Cucoana Chirița **de V. Alecsandri. Regia: Ion Sapdaru. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Costume: Rodica Arghir Porumbel. Coregrafie: Dana Coșeru. Ilustrația muzicală: Costică și Alexandru Panait. Distribuția: Lenuș Teodora Moraru *(Chirița 1)*, Andrii Traian *(Grigori Bârzoi)*, Dragoș Radu *(Guliță)*, Andreea Moțcu *(Aristița)*, Silvia Rusan *(Calipsița)*, Sorin Ciofu *(Pungescu)*, Bogdan Horga *(Bondici)*, Florița Rusu *(Afin)*, Petronela Chiribuță *(Luluța)*, Dana Bucătaru *(Țiganca)*, Mihai Donțu *(Ion)*, Cezar Amitroaei *(Cuculeț)*, Victor Lițoiu *(Neamțul)*, Marius Tudor *(Slujitorul)*, Gheorghe Frunză *(Chirița 2)*, Narcisa Vornicu *(Safta)*, Eduard Sandu *(Guliță 2)*, Bogdan Muncaciu *(M. Șarl)*, Cristina Ciofu *(Luluța 2)*, Valentin Popa *(Leonaș)*, Florin Aionițoaei *(Ion 2)*.**

Televiziune

Ion PARHON

Cum s-a născut un nou „Toujours l'amour"!

Gândul de a realiza în studiourile Televiziunii un spectacol cu **Toujours l'amour** l-am țesut împreună cu Dan Puric, cu ani în urmă, într-o seară de toamnă, la Marsilia, unde el cucerise inima publicului de la Teatrul Toursky, într-un festival internațional onorat la deschidere de reprezentația lui cu *Visul*, elogiată de critică și de organizatorii Festivalului. Prima dată am făcut o echipă, am mers cu toții la Teatrul Național din București, în sala „Camil Petrescu", am văzut spectacolul din nou, împreună cu un regizor, un director de imagine, un redactor, un director de montaj etc. Din păcate, tergiversările în aprobarea proiectului și schimbările organizatorice din instituție, chiar din redacția noastră, dar și faptul că eram prea puțini cei care doream efectiv să aducem pe ecran această bijuterie de umor și poezie realizată de Dan Puric și Carmen Ungureanu, cu concursul minunat al coregrafei Malou Iosif, au făcut ca proiectul să încremenească în așteptare. Dar dialogul cu Dan Puric nu s-a întrerupt. Dimpotrivă !

Profitând de faptul că intenția noastră nu mai trebuia să facă față și capriciilor sau pretențiilor exagerate ale vechiului director general al Naționalului bucureștean, am reluat acest dialog chiar la noi, în redacția Teatru–Film a Televiziunii Române, și am trecut la treabă. Sub conducerea efectivă a regizorului Silviu Jicman, redactorul-șef, care a coordonat filmările, a fost alcătuită o nouă echipă din care au făcut parte și directorul de imagine Laurențiu Popescu, regizoarea Silvia Ionescu, redactorul Zoe Bălan, cameramanii Mircea Filimon, Cristinel Neagu, Dragoș Capotă, Răzvan Roibu, Adrian Dănăilă, șeful de producție Eugen Martin ș. a. Bineînțeles, lângă protagoniști, s-au aflat *ligt-designer*-ul Gabi Petrescu, mereu prezent lângă Dan Puric la marile lui succese, dar și doamna Malou Iosif, cu exigența și promptitudinea participării sale la fiecare clipă de teatru, de repetiție, de analiză ad-hoc a materialului filmat.

S-a încercat mai întâi filmarea spectacolului cu public în studioul nou al Televiziunii Române, numai că acest public, fiind alcătuit din redactori, realizatori, șefi de compartimente, sosiți acolo după o zi de lucru, atmosfera nu a corespuns intențiilor noastre și nici așteptărilor artiștilor. Pe fețe se citea adeseori oboseală, griji, iar râsul era uneori minat de o nejustificată pudoare, de gesturi de stânjeneală, cu mâna la gură, în timp ce câte o „spectatoare" era mai preocupată să discute cu vecina despre ce se întâmplă în instituție, „politica de cadre", cine pleacă și cine vine ș. a. m. d. Tare necăjit, Dan afirma că dinspre sală nu i-a venit nici un impuls ori reacție care să-l stimuleze, așa cum se întâmplă de fiecare dată la spectacolele lui, ci mai degrabă era o atmosferă de „necrolog". Toți am fost derutați de acest început „cu stângul", iar Malou era de-a dreptul disperată.

Foto: Sorin Radu

Dan PURIC și Carmen UNGUREANU

Și a venit a doua zi. S-a lucrat fără public, în studio, urmând ca momentele interactive să le realizăm cu spectatori autentici, peste câteva zile. Ceea ce s-a și întâmplat. Cred, însă, că cele două zile pline de lucru, în studio, au reprezentat și ele un „spectacol". Unul dintre cele mai frumoase spectacole pe care le-am trăit în miezul teatrului, alături de cei doi mari artiști, Dan și Carmen, de Malou Iosif și de Gabi Petrescu, alături de colegii mei, regizori sau cameramani, care s-au întrecut pe ei înșiși în efort, în devotament, în inspirație. Aproape fiecare dintre cele 19 povești seducătoare ale scenariului fascinant gândit de Dan Puric, fiecare mișcare, gest, atitudine, fiecare intrare și ieșire din scenă au fost filmate, o dată, de trei și de patru ori, ba chiar și de șapte ori, în dorința regizorului Silviu Jicman și a actorilor, dar și a celorlalți, care alcătuiau echipa, ca spectacolul de televiziune să atingă adevărate culmi profesionale. Nu i-am văzut niciodată pe Dan Puric sau pe Carmen Ungureanu atât de înverșunați în a cere mai mult de la ei înșiși, în a solicita ei înșiși să repete încă o dată și încă o dată o secvență, un gest, o mișcare. Cu prosoapele ude pe gât, dădeau apoi fuga la masa cu monitoare și, adeseori, cu bucuria sclipindu-le în priviri, împreună cu Silviu Jicman, cu toți cei prezenți, urmăreau rezultatul strădaniei lor și a echipei de realizatori. Rând pe rând, fie umorul, fie truda bestială („Au lucrat cât în cinci spectacole!" spunea Malou Iosif) pentru șlefuirea acestei „bijuterii", coborau de pe scenă la monitoare, ori în carul șase, unde erau preluate comenzile și imaginile filmate de cameramani. Filmări din sală, filmări cu „girafa", filmări de pe scenă, cu cameră fixă și cu două camere mobile, filmări cu travellingul ș.a.m.d. „Nu știu câtă rezistență are omul ăsta (Dan Puric, *n.n.),* este supraomenesc ce face el, că eu mă simt deja epuizat, fără să mă compar cu ceea ce face el pe scenă", îmi spune un cameraman.

În cea de-a treia seară, plecăm cu toții spre casă extenuați, dar fericiți. Încerc să-l descos pe Silviu Jicman despre ce au reprezentat acele filmări, despre care ceilalți mi-au spus că au fost poate cele mai complexe, mai insistente, mai ambițioase, dintre spectacolele realizate în studio în ultimii ani. Însuși regizorul, scenaristul și interpretul Dan Puric îmi mărturisise că prin tot ce s-a înfăptuit aici, în studio, prin ceea ce a văzut pe monitor, crede că „s-a născut un spectacol cu totul nou, independent, deosebit de cel realizat pe scândura scenei Naționalului bucureștean". Există, într-adevăr, în discursul corporal și gestual al celor doi interpreți, în discursul lor „fizic" plin de poezie, mister, tandrețe și umor, un fior metafizic, ca în acel mirific „adagio" al mâinilor, pe care filmările au reușit să-l pună în evidență de o manieră ce va atrage respectul și admirația telespectatorilor. Numai că regizorul Silviu Jicman este în continuare taciturn, preocupat, plin de griji. „Nu vă văd bucuros", îi spun. „Ba da, sunt mulțumit de ce am făcut noi, dar cred că greul nu s-a încheiat. Ne așteaptă la montaj, unde, din acest material imens, pe care îl avem pe casete, va fi păcat să nu scoatem într-adevăr un spectacol-eveniment". Premisele există ! Iar micile noastre ecrane au mare nevoie de această îngemănare de poezie și umor, într-un timp când așa-zisul umor a luat-o razna, în seriale și emisiuni de divertisment de un violent prost-gust, de la periferia artei și a bunului-simț, dacă nu de-a dreptul dezgustătoare prin trivialitate și imbecilitate. Așadar, să așteptăm cu toții noul *Toujours l'amour*, născut într-o primăvară când, tot la Redacția de Teatru–Film a Televiziunii Române, au început pregătirile pentru alte două spectacole de televiziune, cu *Angajare de clovn*, în regia lui Claudiu Goga, realizat împreună cu Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov, și cu *„8.9...8.9, fierbinte după '89"*, în regia Anei Mărgineanu, realizat împreună cu Teatrul Foarte Mic. Dar despre toate astea, la timpul potrivit...

Constantin PARASCHIVESCU

Mihuța noastră

S-a difuzat pe 2 aprilie a.c. premiera Teatrului Național Radiofonic *Mătușa noastră* de Hans Christian Andersen, în traducerea și dramatizarea Sandei Socoliuc. N-am știut, și dacă nu primeam o invitație la audiția de la barul Majestic de luni 11 aprilie, pierdeam un eveniment. Așa îl consider, pentru inedit și frumusețea mesajului sufletesc în relația artă–public. Scriitorul danez scrie o povestioară despre o femeie care timp de cincizeci de ani n-a pierdut nici un spectacol de teatru din urbe și știa atât de multe despre piese și artiști încât i se spunea „teatromană". Mai spre tinerețe, un mașinist cu care se împrietenise o ajutase să vadă spectacolele, când nu găsea bilete, de la pasarelele de sus ale scenei, și așa, lumea magicei ficțiuni îi devenise familiară. Locul ei ar fi fost în teatru, dar n-a avut fericirea să trăiască în el, ci *prin el*. Teatrul i-a fost școala, din el a învățat istoria universală, geografia și cunoașterea oamenilor, a retrăit istoria biblică și e convinsă că există și în ceruri. E adevărat că în scrierile sfinte nu se vorbește nimic despre așa ceva, dar nimeni nu ne oprește să ne închipuim – spune dânsa. Atât de mulți actori și atâtea actrițe de mare distincție au trecut pragul de dincolo încât trebuie să aibă și în Rai un loc în care să-și pună în valoare talentul". Ultimele cuvinte ale mătușii au fost: „Știe cineva ce piesă se va juca mâine?"...

Emoționant omagiu adus acestei arte care sensibilizează spiritul – și neîndoios că scriitorul a cunoscut un personaj aievea înzestrat cu această înduioșătoare patimă. Și în relatarea lui simplă dezvăluie miracolul afectiv al acestui atașament, mai puțin obișnuit poate, dar fără îndoială sublim. Fascinează prin inedit și sinceritate: în relatarea autorului simți bătăile de inimă ale eroinei, așa cum celelalte povești ale sale ne-au cucerit prin autenticitatea și grația evocării. Inițiativa Teatrului Național Radiofonic se înscrie în manifestările prilejuite de bicentenarul nașterii lui Andersen (1805, chiar la 2 aprilie), pentru care s-a înființat la Copenhaga o fundație ce-i poartă numele și organizează în lume diferite acțiuni de promovare a operei sale, din 2 aprilie până în 6 decembrie 2005, sub genericul *„A fost odată ca niciodată..."*. La noi, scriitorul Victor Frunză, de pildă, refugiat în Danemarca în anii dictaturii comuniste, și-a propus să traducă și să editezeîn 12 volume întreaga operă a autorului, puțin cunoscută, din care până acum i-au apărut șase. „Oameni ca «mătușa noastră» au existat și există printre noi – declară regizorul Attila Vizauer. Ce frumos e să le dedici o poveste, un spectacol de teatru!". Într-adevăr. Realizat cu vădită tandrețe de domnia-sa și o echipă compusă din: redactorul și producătorul Domnica Țundrea, Milica Creiniceanu regia de studio, Patricia Prundea regia muzicală; ing. Luiza Mateescu regia tehnică. Dar mai ales o actriță cu sufletul fermecător al mătușii... Excepționala inspirație a regizorului a fost de a o distribui în rolul titular pe Mariana Mihuț. Cu Florin Zamfirescu în rolul povestitorului Andersen. Pe ale cărui ultime fraze se intercalează din planul secund sonor cristalul tonurilor actriței, care se suprapune ca o firească însuflețire a evocării și preia jocul miraculos al confesiunii. Cu străfulgerare... de farmec și de cuget! Afectivă și estetică! Actrița glisează pe registre duioase și grave, trece pe clapele sufletului cu delicatețe, uimire și rezonanță, articulează cuvintele cu rotunjimi de sens, încât te simți sedus ca într-un tărâm de basm. Și, la urma urmei, acesta e miracolul Mihuței noastre, care te duce elegant într-un basm cu o poveste simplă și frumoasă despre dragoste de teatru. Aici, într-un regal de 25 de minute!.

NOUTĂȚI TEATRALE

Auăleu

Am primit pe e-mail anunțul înființării unui nou teatru. Este „de garaj și curte". Se cheamă Auăleu **și se manifestă, deocamdată, la Timișoara (str. B.P. Hasdeu nr. 5), în spatele Gării de Nord. Numele celor implicați: Albert Bach, Ioan Codrea, Alina Stan, Tudor Bodiciu, Christine Cizmaș, Andreea Milici, Loredana Buschbacher, Marcela Borhan; costumele și obiectele de scenă: Tudor Bodiciu; muzica de scenă: Cari Tibor; înscenare: Ovidiu Mihăiță. Teatrul are și un manifest al său și, cum credem că autorii lui țin la grafia lui specială, vi-l dăm ca atare. Le urăm succes în întreprinderea lor, evident, tinerească și așteptăm să-i și vedem. Până atunci, manifestul:**

AUĂLEU
TEATRU
DE GARAJ SI CURTE

AUALEU - TEATRU DE GARAJ SI CURTE
nu este o institutie de teatru

AUALEU - TEATRU DE GARAJ SI CURTE
este un spatiu teatral fara
director fara masinist
luminist plasatoare recuziter
doar cu actori

teatru retras
teatru de echipa
care reinvie vechea traditie a
teatrelor de curte in spatii
ferite care nu functioneaza pe
baza retetelor de succes

in acest spatiu arta actorului
se confunda cu arta teatrului

meseria actorului se confunda
cu meseriile teatrului

actorul trebuie sa functioneze
ca o marioneta constienta de sine sa stie sa-si manuiasca
singur trupul
sa stie de ce sfori sa traga

actorul trebuie sa se exprime frust
actorul trebuie sa se elibereze de sine insusi

sa sparga conventia

trebuie sa cream constient altfel putem crea prostii

nu trebuie sa asteptam ceea ce numim inspiratie trebuie sa cautam

oamenii cauta si umbla cel mai mult dupa adevar(chiar daca traiesc in minciuna) suntem ghidati de cautari

am ales sa solicitam ochii spectatorilor si nu urechile
oamenii vor sa vada nu sa auda
am ales sa aratam publicului ceea ce traiesc vad si viseaza personajele prin imagini si nu prin vorbe

lamentatia derularii scenelor indica clipele foarte scurte care par cat o vesnicie
fuga de melc din spectacol incetineste nebunia in care ne scaldam
ele sunt clipele pe care nu le vom uita niciodata etapele "mari" ale vietii pe care suntem nevoiti sa le parcurgem
povestea nu se desfasoara in timp real ea nu se construieste sub ochii spectatorilor
miscarile fiind pre-determinate spectacolul este construit pe o dramaturgie a miscarilor si functioneaza ca un tablou vivant
personajul principal OMUL
povestea spectacol infatiseaza o zi sau o viata
derularea unei zile corespunde cu etapele vietii
trezirea - nasterea dimineata - copilaria amiaza - adolescenta
dupa amiaza - maturitatea seara - batranetea noaptea / somnul - moartea
intr-o singura zi atat cat dureaza povestea personajului principal strabate cunoaste traverseaza etapele mari ale vietii se naste creste cunoaste dragostea munca distractia micile tragedii fericirea umilinta caraghiosul frumosul si moartea

punctul culminant inexplicabil si paradoxal este moartea
moartea cu tot ritualul caraghios care o insoteste
caracterul frust al realizari povestii secventionarea naratiunii expunerea evenimentelor in mod clar sunt realizate astfel pentru a fi percepute si intelese imediat chiar daca acest lucru se petrece
inconstient

scenele in care sunt folosite proiectii sau tehnici ale cinematografiei sunt o persiflare a acestor tehnici introduse in teatru pe usa din spate a teatrului
sa incercam sa ne imaginam reversul situatiei in care la cinematograf in fata ecranului de proiectie ar aparea actori in carne si oase
elementele de scenotehnica devin elemente de scenografie in spectacol
scenografia acestui spectacol este scena insasi cu tot ce presupune scena propriu zis cortina rosie paravane practicabile si gong elemente tot mai rar intalnite in teatru
cortina este cea care ascunde mascheaza (pune masca pe fata locului unde se spune adevarul scena)
gongul cu vibratiile si reverberatiile lui anunta inlaturarea
cortinei
gongul are un sunet cald dar amenintator prevesteste actiunea anunta dezvaluirea (descortinarea adevarului)
scena e cea care gazduieste adevarul il adaposteste si il lasa sa se arate
adevarul trebuie sa emotioneze nu sa se emotioneze
actorii privesc si construiesc rece si rational miscarile nu se lasa condusi de emotie emotia nu e creativa creativitatea poate emotiona
miscarile sunt create constient nu infatiseaza trairile care aparent ar putea fi reale (in timpul actului) ci ilustreaza insceneaza si arata direct actul
trairile personajului nu sunt redate prin emotii
teatrul are forta de a le ilustra trebuie sa le arate in mod direct
teatrul nu e viata
teatrul critica viata si o celebreaza totodata
actorul nu ignora publicul ci comunica in mod direct cu el nu sfideaza publicul sparge cel de-al patrulea perete
gandul actorului este facut vizibil pe scena prin transpunerea lui in imagini concrete create
de actor intr-o maniera frusta ce tine de farmecul si inteligenta teatrului
travestiul folosit in spectacol nu este altceva decat faptul ca actorul arata ca e deghizat in personaj
trebuie sa redam spectacolului de teatru spectaculozitate si teatralitate

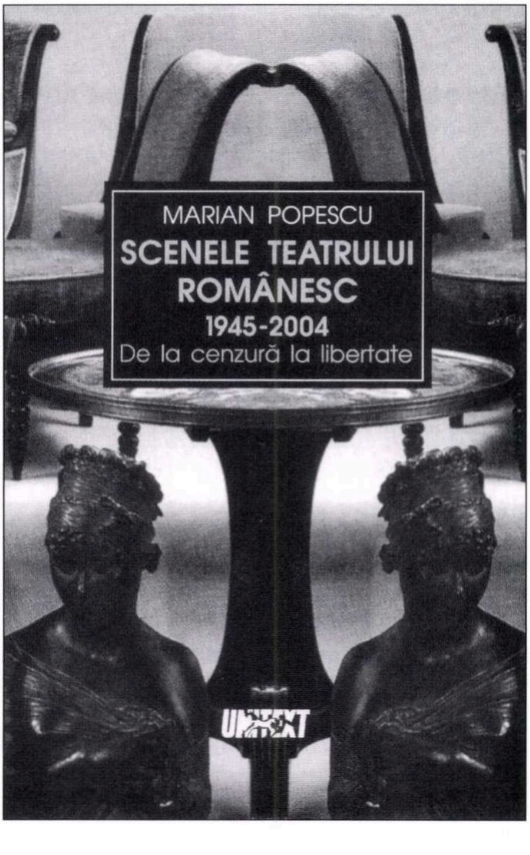
daca povestea aceasta smulge ranjete si scrasnete de dinti si nu rasete si plansete ne-am atins scopul
ranjetul este granita dintre ras si plans care se contin unul pe celalalt

CARTEA DE TEATRU

Mircea MORARIU

Diagramele unui parcurs sinuos

Primul lucru ce se cuvine spus despre substanțiala carte a lui Marian Popescu *Scenele teatrului românesc, 1945–2004. De la cenzură la libertate* (Editura UNITEXT, București, 2004) e că ea înseamnă concretizarea, fie și parțială și pe alocuri imperfectă, a unui proiect ambițios, întru edificarea căreia autorul face uz nu doar de solidele sale cunoștințe despre teatrul românesc, cel est și vest-european, ci și de o seamă de lecturi de primă mână din zona politologiei, a filosofiei culturii, a antropologiei culturale. E clar că nu ne aflăm în fața unei cărți expediate, scrise la repezeală, că ea vizează anvergura. Că – pornind de la constatarea că „între criticii și cronicarii teatrali sau universitarii filologi, puțini sunt aceia care, dincolo de exercițiul aplicat prin cronică teatrală, să se fi îndreptat spre critica de idei, spre sinteze sau eseu teoretic și critic“ (p. 313), ce atenuează într-o oarecare măsură verdictul de la pagina 46, potrivit căruia „nu avem adevărați profesioniști în materie de critică, teorie și estetică teatrală“ – Marian Popescu se simte chemat să acopere golul pe care el însuși îl constată și care, în bună parte, e chiar o realitate, oricât de supărătoare ar fi pentru breaslă constatarea ei. Propunându-și să evalueze felul în care, într-un arc temporal de șase decenii, teatrul românesc a parcurs drumul, ce s-a dovedit mai anevoios decât pare, de la o cenzură crâncenă înspre o libertate nesperată, a cărei dobândire l-a luat pe nepregătite, creându-i nenumărate dificultăți de adaptare, Marian Popescu examinează multitudinea raporturilor cu nenumărate nișe care s-au stabilit între arta teatrului și slujitorii săi, pe de o parte, și stat și societate, pe de alta. Cartea nu e o istorie a instituțiilor (deși se servește de numeroase exemple de acest gen, cel mai revelator fiind cel al Teatrului „Bulandra“, dar și cel al Teatrului Național „I.L. Caragiale“), a literaturii dramatice (cu toate că sunt atinse problemele repertoriului, ale evoluției acestuia, ale modului în care



el a reflectat intensitatea controlului ideologic, intervenționismul, cultura succesului ori fuga de prezent), a felului în care artiștii au reacționat la seismele politice care s-au succedat preț de 60 de ani. Dar, câte ceva din această plajă de probleme – puse în relație cu o bună cunoaștere a felului în care chestiuni similare s-au manifestat și, adesea, soluționat în celelalte țări ce au cunoscut procesul dur al sovietizării și apoi al începutului revenirii la democrație înțeleasă ca stare de normalitate – reprezintă pentru Marian Popescu premise în redarea elaborării unor radiografii și a unei diagnoze ce vizează raporturile dintre cenzură și teatru, modul paradoxal, uneori haotic, dar mai cu seamă nesigur în care a evoluat teatrul românesc după 1989, relația pe care el a stabilit-o cu Vestul perceput ca *El Dorado*, ca *Pământ al făgăduinței* și, în mai mică măsură, cu Estul a cărui experiență a fost mult prea ușor ignorată, în pofida faptului că în unele țări foste comuniste s-au avansat soluții viabile, inteligente, de ieșire de sub controlul Statului, un control care pe meleaguri mioritice a devenit o a doua natură, o obișnuință pernicioasă, aproape dorit cu o perseverență bolnăvicioasă și vinovată. Nu sunt omise din radiografie tarele învățământului superior teatral, care-și asumă cu greu specificitățile de învățământ *vocațional,* ori ale criticii teatrale.

Scriind o carte de (despre) teatru, Marian Popescu a alcătuit-o asemenea unui spectacol clasic, cu prolog, scene și epilog, asta în pofida faptului că miezul cercetării nu e deloc „cuminte" ori de natură să ne inducă o stare de calm, liniște sau mulțumire. E o carte ce nu trebuie citită în tren, ci la birou, tocmai din pricina faptului că invită la reflecție, chiar și atunci când autorul nu are dreptate ori, pur și simplu, sare calul.

Marian Popescu analizează cu minuțiozitate specificitățile teatrului românesc sub comunism. Felul în care s-au manifestat ingerințele statului polițienesc comunist în viața teatrală nu a fost întotdeauna identic între 1945 și 1989. Au existat perioade de liberalizare, dar care trebuie atent cumpănite, tocmai pentru că au însemnat libertate controlată, contracarate de înăsprirea cenzurii. Indicațiile, directivele venite de la cel mai înalt nivel al ierarhiei de partid și de stat ori dinspre instituții „specializate" au avut menirea de a păstra controlul (cel mai adesea absolut) asupra teatrului și a limitelor libertății sale. În aceste limite s-au manifestat limbajul esopic, micile disidențe estetice, tentativele de ieșire din canon. Îndată după încheierea celui de-al doilea război mondial, chiar în condițiile în care supraviețuirea partidelor istorice lăsa impresia supraviețuirii unui surogat de democrație, au apărut indicii tot mai îngrijorătoare ce arătau că cenzura ce fusese instaurată în vremea dictaturii regale a lui Carol al II-lea ori a celei antonesciene va deveni încă și mai acerbă. De altminteri, așa după cum demonstrează Marian Popescu într-*un Mic documentar despre cenzura teatrului în România, 1944–1989*, deja la 5 septembrie 1944, prin ordin al Ministerului Afacerilor Interne, directorii de ziare erau înștiințați că, *în principiu*, se menține cenzura, iar la 12 septembrie 1944, se preciza că spectacolele de teatru și cele de revistă erau aprobate de Comisia Aliată de Control. Odată sovietizarea României devenită certitudine, iar teatrele particulare naționalizate, cenzura dobândește forme tot mai violente și acaparatoare. Controlează și aprobă repertorii, impune o vreme piese scrise de autori sovietici, edictează supremația metodei stanislavskiene în învățământul superior artistic, nu admite nici o formă de teatru alternativ. Teatrul de stat, teatrul subvenționat oferă siguranță existenței artiștilor, dar le restricționează creația. Sigur că au existat perioade de relaxare, momentul *Cum vă place* (1964), pregătit de articolul lui Liviu Ciulei *Reteatralizarea picturii în teatru,* dând semnalul începutului liberalizării de care au profitat deopotrivă instituțiile, repertoriile, regizorii, actorii, dar controlul nu a fost niciodată abolit. Tezele din iulie 1971 provoacă în teatru și nu numai un veritabil *tsunami* ce are drept consecințe pagube incalculabile. Repertoriile devin tot mai anoste, conexiunea cu contemporaneitatea e scurtcircuitată, se caută refugiu în Shakespeare și în Cehov, artiști importanți iau calea exilului, spectacolele sunt intens „vizionate" de cenzori de profesie, suprimate ori doar (!!!) mutilate prin prisma conformismului ideologic. Un conformism care, iată, s-a dovedit atât de puternic încât, după 1989, deopotrivă teatre, instituții de învățământ artistic, artiști, nu au dovedit abilitățile necesare spre a-și asuma și manifesta *diversitatea* ce derivă din însăși îngustarea, dar și diversificarea publicului.

Sunt multe lucruri neplăcute, dar adevărate, spuse de Marian Popescu în cartea ce se cuvine citită fără iritare. Poate că uneori autorul e prea drastic, sigur e egocentric, poate că unele verdicte sunt nițeluș exagerate, grăbite, iar în artă, și deci și în cărțile despre artă, ca și în viața cotidiană de altfel, „graba strică treaba". Sunt în carte și unele partizanate evidente în favoarea unor creatori. Dar aceste defecte nu trebuie supradimensionate în așa măsură încât să minimalizeze valoarea unei cărți de sinteză, rod al unei reale gândiri teatrologice și al faptului că autorul acesteia chiar știe despre ce vorbește.

Marian Popescu – Scenele teatrului românesc, 1945–2004. De la cenzură la libertate, **Editura UNITEXT, București, 2004.**

Perseverența privitorului

În urmă cu mai bine de zece ani, am citit și apoi am comentat în *Familia* orădeană cartea sătmăreanului Vasile Savinescu, *Privitor la aceeași scenă*, apărută la Editura *Afirmarea*, carte ce se dorea un omagiu adus Secției Române a Teatrului de Nord din Satu Mare, care tocmai împlinise, în ianuarie 1994, cinci luștri de la inaugurare. Între timp, viața teatrală sătmăreană a mai adăugat, iată, de-acum încă 11 ani, nu toți foarte buni. Dar cu ocazia împlinirii a 35 de ani de când există Secția Română, Vasile Savinescu a găsit cu cale să ne ofere o ediție nouă, revăzută și adăugită. Acum, ca și atunci, strădania colegului sătmărean mi s-a părut mai mult decât o cedare în fața „ispitei de a-și vedea numele pe o copertă", cum grăbit se exprima în *Expres Magazin* George Pruteanu. Ca unul care am colaborat la întocmirea monografiei unui teatru (e vorba de cel din Oradea) știu cât de avantajos e să ai la dispoziție un astfel de material documentar.

Ca și prima ediție, cea de-a doua, apărută la Editura Solstițiu din Satu Mare, are o structură compozită, reunind între paginile ei câte ceva din „cronicile, interviurile, studiile, comentariile, însemnările teatrale" publicate prin ani de un pasionat și avizat, dar deopotrivă discret cercetător al fenomenului teatral. Prin scrisul său răspândit cu generozitate în publicațiile sătmărene, dar și în câteva importante reviste de cultură de anvergură națională (*România literară, Tribuna. Familia, Astra*), Vasile Savinescu a ținut, atât cât i-au îngăduit-o vremurile, un veritabil letopiseț al Teatrului de Nord. Iar dacă vremurile au vrut ca acest letopiseț să fie lacunar, autorul abandonând la un moment dat pixul de gazetar spre a fi administrator cultural, voința și probitatea sa profesională au făcut ca el, letopisețul, să nu cadă în provincialism, ci să poarte cu consecvență însemnele lucidității și tenacității. Socotesc că e vorba despre luciditate, pentru că autorul a avut grijă să nu se lase pradă patriotismului local, străduindu-se să pună în pagină, pe cât a fost omenește posibil, o mărturie nepărtinitoare și nemarcată de efuziunile sentimentale exagerate ale partizanatului asupra producțiilor din orașul în care locuiește. E vorba despre tenacitate, fiindcă, bănuiesc, ziaristul Vasile Savinescu a dus o luptă nu tocmai ușoară cu mai marii publicațiilor la care a lucrat ori la care a fost doar colaborator, spre a-i asigura cronicii teatrale spațiul, independența și anvergura intelectuală pe care o merită. Autorul nu s-a mulțumit să întocmească scurte notițe encomiastice, cum se cam practică prin presa locală, ci s-a încăpățânat să comenteze premierele sătmărene cu mijloacele profesionistului. Tocmai pentru a asigura profesionalitate actului critic, a luat parte la manifestări teatrale și naționale, raportând, așadar, izbânzile, dar și eșecurile Teatrului de Nord la o reală ierarhie a valorilor și nu la una îngustată și falsificată prin cunoașterea activității unei singure trupe. Îl definește pe cronicarul Vasile Savinescu un consecvent spirit analitic, fiindcă – notează domnia-sa – „datorăm, cred, cei care ne ocupăm de comentarea fenomenului teatral, o aplecare mai insistentă asupra muncii individuale a celor care-i dau viață". Spiritul analitic e dublat de vocația interogativă. Criticul se întreabă care au fost motivele ce au condus la introducerea unei anume piese în repertoriu – valoarea ei dramaturgică, semnificația ei documentară sau, pur și simplu, dorința de a umple un gol de producție într-un teatru obligat, prin forța lucrurilor, să-și schimbe mai des afișul. Se întreabă și analizează cronicarul care este ponderea contribuției fiecărui participant la realizarea spectacolului, pentru că în artă semnul egalității nu există. Câteodată, atunci când e cazul, e amendată tendința unor actori de a miza exclusiv pe intuiție, pe spontaneitate, de a se juca pe sine.

Fraza lui Vasile Savinescu e simplă, fără avânturi retorice ori metaforizări luxuriante, rostită cu claritate și lipsită de precauțiuni inutile. Lipsesc notele ironice, răutăcioase. După 1990, s-a exersat și talentul de polemist al criticului, accentuat de situația nu tocmai de invidiat în care se pare că se află astăzi Teatrul din Satu Mare.

Spre a găsi răspunsuri întrebărilor sale, gazetarul a invitat la discuții personalități ale Teatrului din localitate, multe la ceas aniversar, dar și nume binecunoscute, precum Teodor Mazilu, Radu Beligan, Sorana Coroană, Irina Petrescu, Marin Sorescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ion Caramitru, Valentin Silvestru, Doina Modola, Victor Parhon, Ion Calion. Întrebările sunt pertinente, răspunsurile merită să fie citite cu luare-aminte.

Asemenea primei ediții, și această a doua ieșire pe piață a cărții *Privitor la aceeași scenă* se impune atenției cititorului. Ca și în 1994, o semnalez cu plăcere și în 2005.

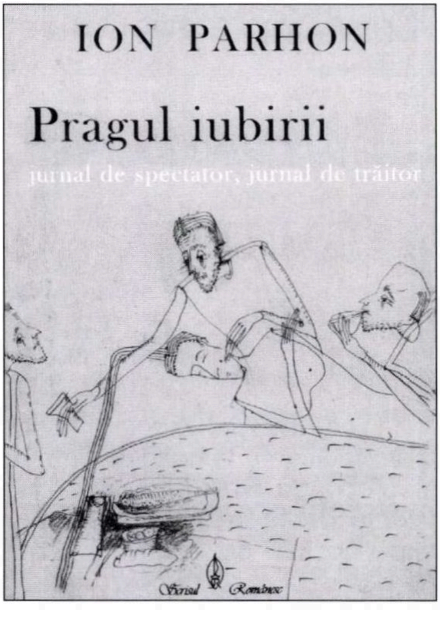
Vasile Savinescu, Privitor la aceeași scenă, **Editura Solstițiu, Satu Mare, 2004.**

Constantin PARASCHIVESCU

Scena, ca o mare iubire

Ion Parhon ne face o surpriză publicându-și, la Editura „Scrisul Românesc“ din Craiova „cartea mea despre lumea teatrului oglindită în lumea sufletului meu“ – intitulată *Pragul iubirii* – chiar într-un octombrie 2004, când schimba prefixul vârstei. O carte despre „ spectacolul nenumăratelor reprezentații de pe scenă și din viață [...] radiografia sau iconografia unei mari iubiri pentru Scenă și pentru oamenii ei, carte de bucurii și suferințe din călătoria mea pe un ocean al amintirilor“. După mențiunea de sub titlu: un *„Jurnal de spectator, jurnal de trăitor“.* Cu însemnări despre cele văzute cunoscute, simțite într-o activitate de peste patru decenii de comentator al fenomenului teatral, concentrată în experiență bogată a ultimilor ani, însemnări, nu cronici cum poate ne-am fi așteptat având în vedere rodul concret al acestei experiențe răsfrânt în publicații. Ceva în genul celor cuprinse în volumul *Istorii și isterii teatrale* de Elisabeta Pop de la Oradea, numai că acelea erau file dintr-un amplu carnet de secretar literar al simpaticei autoare, care scrie cronică numai de la o vreme și pe o arie limitată. Ion a ținut să îmbine experiența de cronicar cu aceea a propriului său suflet. Sensibil la cele ce-l înconjuară, generos și afectuos în relații, cu un zâmbet din mustață care-i însenineaza pe neașteptate fața și-l face să-i joace ghiduș ochii, împătimitul de artă ne dezvăluie spectacolul propriului său univers interior, care e mai mult decât o relatare, e o confesiune și un gest de caldă prețuire pentru noi.

În optzeci de episoade scurte sau capitolașe (pentru care îi reproșez doar lipsa lor dintr-un sumar orientativ la sfârșit), Ion Parhon se referă, bineînțeles, cel mai mult la evenimente și personalități din lumea teatrului, mari spectacole, festivaluri, turnee peste hotare, experiență de selecționer unic și membru în jurii de premiere, prietenii cu actori și colegi de breaslă; dar și relațiile cu artiști plastici și opinii despre opera lor, pasiunea pentru sport (cândva fotbalist la piticii „Științei Craiova“, echipă pierdută acum pe ultimul loc în clasament de fostul milițian Dinel Staicu, actualul patron), atașamentul față de câini. E un liric entuziast și sincer, care nu se sfiește să se declare „trăitor îndrăgostit de miracolul teatrului“, pe actorii de talent să-i numească „Dumnezei ai scenei“ și întruchipările lor atât de efemere „o nesfârșită lecție practică de iubire, de respect și de credință în puterile nemărginite ale lui «Ariel» de a binecuvânta cu «prinosul de spirit» al magiei teatrului“. Din peste 2500 de spectacole văzute în vreo 45 de ani, cum spune, vreo 2000 au intrat într-un con de umbră și uitare, datorită mediocrității sau imposturii, dar mai



bine de 200 pot egala unele creații de excepție ale teatrului european, semnate cândva de Irene Papas, Peter Brook, Giorgio Strehler și mai spre noi Lev Dodin. Firesc și întemeiat sunt cele create de Silviu Purcarete la Craiova și Sibiu, cu încununări în turnee internaționale, Cătălina Buzoianu și Dan Puric pe care, de asemenea, i-a însoțit în turnee în Franța și Germania, excepționalele montări ale lui Vlad Mugur și, din ultimul timp, Mihai Măniuțiu, mari spectacole și mari creatori de destine teatrale numiți Ștefan Iordache și Mitică Popescu, sau Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Costache Babii de la Brașov. Ecouri și amintiri care-l însoțesc în camera plastic numită „cu pereți de gânduri“, unde însuflețește cu nostalgică afecțiune prietenii cu actorii Constantin Rauțchi și Gheorghe Cozorici, cu Goange Marinescu, personalități originale ca Ion Toboșaru (Sir Toby) și Mircea Dinescu („un bufon de geniu“), excentrice ca Andriy Zholdak („un «killer»“), har cuceritor Horațiu Mălăele („Omul care sfidează ploaia“) sau destin dramatic Dan Micu („Micul prinț“); deplânge prețuirea nemărturisită la timp unui confrate plecat la ceruri, Dumitru Solomon, și nu se sfiește să ia în discuție cazul unei controversate personalități ca Dinu Săraru. Iar în ce privește prestația noastră critică în general, ne atrage atenția asupra capcanei de a deveni prizonierei „propriilor scenarii“ atunci când *ne așteptăm* ca un spectacol să coincidă cu propria imagine preconcepută despre el.

Pagini deosebit de emoționante sunt cele dedicate părinților, soției și fratelui său Victor, care l-au părăsit, învăluite într-o mare și nestinsă dragoste. Înțeleg acum parcă mai bine de ce însoțește fiecare referire cotidiană la ei cu invocarea „Dumnezeu să-i ierte“ și ce preț au avut, au, în viața lui. Emoționante sunt și rândurile consacrate unui prieten patruped, cu care a împărțit doisprezece ani „de toleranță și dragoste, spre acceptarea absențelor dureroase și spre înțelepciunea redescoperirii rostului celor mai banale bucurii“. Cu zece ani mai puțini, Ion Parhon e acum în biroul redacției de teatru a TVR unde am trudit și eu decenii grei și răscolitori, pe același scaun, în fața altei hârtii pe care scrie cu gând înaripat și suflet liber. Uneori mărturisește fiori de artă asemuitori cu ai mei și atunci mă întreb dacă mai sunt eu acolo, sau cine? De fapt, mă regăsesc mai bine într-o tresărire reciprocă de emoție și mi se pare că n-am trecut degeaba prin aceiași „pereți de gânduri“...

Gabriela MIHALACHE

Jocul cu satiri și măști la Michel de Ghelderode

Dramaturgul belgian Michel de Ghelderode este adus în atenția criticii teatrologice de la noi de cele două lucrări ale Ancăi Măniuțiu *(Carnavalul și ciuma* și *Michel de Ghelderode în căutarea unui teatru teatral),* într-un moment în care textele destinate scenei semnate de autori români trădează aceeași criză de expresie sau de adecvare a limbajului scenic la imagine, ca și mai vechea și nerezolvata contradicție teză–antiteză a textului dramatic. Preferințele lui

Ghelderode se îndreaptă către un treatru al scenei, bazat pe un (pre)text, aflat la discreția improvizațiilor de orice tip. Afinitățile sale de început de carieră față de teatrul popular, numeroasele colaborări cu Teatrul Popular Flamand răzbat în creația de maturitate, mai elaborată scenic. Lumea lui Ghelderode este locuită de personaje ce-și poartă masca cu o emfază declamativă, desenând rictusul carnavalesc al jocului. Toate sunt expresiile unui râs scelerat coborât, parcă, din pânzele lui Hieronymus Bosch.

În cele două lucrări amintite, Anca Măniuțiu discută detaliat apropierea dramaturgului belgian de principiul estetic al grotescului în teatru, teoretizat de Vsevolod Meyerhold, ca și de o poetică teatrală a cruzimii, nuanțat diferită dramatic de cea întâlnită la Antonin Artaud. Detașarea lui Ghelderode de orice tip de teoretizare este evidentă. Chiar dacă personajele sale joacă farsa declamării, bufoneria și burlescul nu sunt manifeste demonstrative ale unui nou teatru. Ele irup cu violență răzbunătoare pe chipuri înțepenite, ca expresie a durerii sau traumei, jocul cathartic al scenei le exorcizează, aducându-le în lumina reflectoarelor. Cu siguranță, Michel de Ghelderode nu scrie un teatru al cruzimii în sensul lui Artaud, dar scrie un teatru crud și culpabilizant, care își caută țapul ispășitor – acel *pharmakos*, pretext al oricărui joc scenic.

Rătăcirile Marelui Macabru (1934) – farsă în trei acte și șase tablouri – par dictate de o instanță cinică. Principatul Breughelandei, locul desfășurării acțiunii, coboară direct din imaginarul plastic al pictorului inspirator. Decorul, minuțios descris, sugerează o lume cu aspect de vizuină, ce poartă masca stridenței. Aici sunt constrânse să se întâlnească personaje de o candoare nelumească, cu cele burlești, supușii unui Ubu rege lipsit de pitoresc. În acest joc al perfecțiunii și deriziunii e topit, de fapt, un conflict mai vechi al dramaturgiei lui Ghelderode, anticipat cu un deceniu în urmă printr-un teatru de bâlci în cea mai pură concepție meyerholdiană – *Farsa morții care era cât pe-aci să crape*. Pe acest tărâm coboară Marele Macabru, supranumit Nekrozotar, vestitor al Apocalipsei. Asocierea clovnului cu moartea, răzbătând dintr-o poetică teatrală a barocului, apare la Michel de Ghelderode tot ca farsă, dar întoarsă spre ea însăși, interiorizată. Personajele se mișcă haotic și poartă dialoguri de un ludic ce anticipează absurdul – dar trăiesc o solitudine dureroasă, ce-și găsește expresia într-un rictus bizar. Iminența morții nu le redă luciditatea, ci le aruncă într-un delir dionisiac. Jocul scenic e masca ce amplifică declamările lor, dar gesturile și mimica întrevăzute spasmodic în spatele măștii descriu mișcările unui dans de satiri dezlănțuiți. Surprindem la personaje un amplu registru coregrafic, de la mișcări de marionetă până la dezlănțuiri furibunde, toate purtând conotațiile agresiunii. Protagoniștii eșuează în tot ce-și propun – cad de pe cal, uită ce vor să spună, sunt veșnic amenințați de lovituri, însuși Nekrozotar își găsește moartea în apocalipsa pe care o „prezida". Și totuși, în teatralitatea lor manifestă, eroii trădează o sensibilitate pe care, neputând s-o exprime altfel, o transformă în carnaval.

Maniera care deschide primul act, prin cele două personaje de alcov menite să perpetueze rodul unei iubiri de dicționar, e dominată de mania tuturor celorlalte prezențe scenice. La o catalogare riguroasă, piesa lui Ghelderode ar trebui înscrisă în tipologia marilor conflicte ale condiției umane, fiind, în fond, o farsă a morții. Toată emfaza personajelor se justifică prin ochiul ațintit asupra lor, printr-o conștiință a faptului că sunt urmărite pretutindeni, la fel cum parabolic le urmărește Marele Macabru.

Școala bufonilor (1942) este o piesă-atelier și chiar o piesă cu teză, datorită căreia dramaturgul belgian a fost comparat, așa cum am amintit, cu Antonin Artaud și cele două manifeste ale cruzimii. Ar trebui considerată o „ars dramatica" ghelderodiană, o expresie a ceea ce înseamnă și, mai ales, a ceea ce nu înseamnă teatru în concepția lui Michel de Ghelderode. Toate personajele sunt bufoni – un statut, vom vedea, foarte greu câștigat, care-și joacă rolul desăvârșirii lor în fața Marelui Maestru. Adevăratul manifest se rosteste acum. Discipolii caută, în schimbul unei reprezentații de inspirație biografică și burlescă, în același timp, să provoace emoția, transa prin care se rostește secretul adevăratei arte. Dar maestrul știe că această dezvăluire este autodistructivă, desființează ambiguitatea artistică, luând forma trădătoare a cuvântului.

Una dintre scenele cele mai puternice ale dramei este cea a descoperirii măștilor furiei și violenței – chipuri imortalizate ale morților iluștri și ale marilor criminali, menite să tranforme suprafața aluneacoasă a reprezentării dramatice într-un cerc sacru. Adevărul e rostit o dată cu moartea, cu distrugerea scenei și a jocului, cu spulberarea iluziilor și, mai ales, cu agonia („Aha! V-ați cumințit, în sfârșit? Atunci, ascultați-l pe bătrânul vostru Maestru; ascultați... Am să vă spun...Secretul artei noastre, al artei, al marii arte, al oricărei arte care vrea să dureze... *Liniște. Apoi în șoaptă, dar distinct*...este CRU-ZI-MEA!...") Emoția înseamnă dezlănțuire, cădere a măștii și expunere a rănii – iar teatrul trebuie, în concepția lui Ghelderode, să redevină ritual și să nască mituri – de aceea este nevoie de eliberarea de formă și chiar de cuvânt, ca dansul satirului să poată reintra în rol. Revenind la relația dintre poetica teatrală și imagine, *Școala bufonilor* pare desprinsă din *Vindecarea nebuniei* de Hieronymus Bosch – o lume a traumei, a scelerării, în căutatrea adevăratei măsuri.

Dramaturgia lui Michel de Ghelderode se află în căutarea unui nou tip de catharsis, printr-un joc al esențelor tari. Întâlnirea sa cu manifestările avangardiste, ca și cu antitezele absurdului în teatru e pur întâmplătoare. Căci principala sa intenție rămâne revelarea unei poetici teatrale în sine, prin întâlnirea mișcării, a formei și a cuvântului, iar această descoperire are, în conștiința dramaturgului, menirea de a vindeca.

Michel de GHELDERODE – Rătăcirile Marelui Macabru. Școala bufonilor. **Traducere de Anca Măniuțiu. Editura Libra,Colecția „Teatru francofon", București, 2004, 224 p.**

Oltița CÎNTEC

(Post)modernul Bogdan Ulmu

Printre editurile ieșene care se pot lăuda cu colecții serioase dedicate artei teatrale se numără și *Priceps Edit*, a cărei serie *Masca* a inclus pînă acum mai multe volume *de* teatru și altele cîteva *despre* teatru. Cel mai recent dintre ele poartă pe copertă semnătura lui Bogdan Ulmu și este inspirat de opera celui mai valoros scriitor indigen pentru copii, Ion Creangă. Intitulată *Ion Creangă, dramaturg fără voie*, lucrarea adună „Cinci scenarii destinate teatrelor": *Ivan Turbincă, Stan Pățitu', Fata moșului & fata moașei, Povestea prostiei* și *Ursul păcălit de vulpe?*. Pe post de „Cuvânt înainte", Bogdan Ulmu a așezat un mini-studiu referitor la scrierile povestitorului, polemizînd, în subtext, cu toți teoreticienii, unii chiar din școala ieșeană, care susțin că istoriile lui Ion Creangă nu sînt vizuale, deci nu au calitatea reprezentabilității scenice. Pe Bogdan Ulmu, însă, l-au stimulat estetic din plin, cum singur mărturisește, în „Cuvântul... înapoi", postfața în care include, pe post de ranforsări critice, și succinte aprecieri de presă referitoare la mizanscenele construite pe baza acestor scenarii.

Condeiul neastâmpărat al lui Bogdan Ulmu nu s-a mărginit la o translare în registrul dramatic a cunoscutelor povești. Autorul/regizor problematizează lucrurile, întrebându-se, creator, cât de mult te poți îndepărta de slova unui clasic, actualizând-o? Experimentul își urmează cursul, pentru (post)modernul Bogdan Ulmu narațiunile devenind, „fără voie" de la Creangă, pretextul, urzeala pe care brodează propriile viziuni. „Ele ar putea fi, deci, ne explică Bogdan Ulmu, replici, parafraze, *d'après*-uri acceptate, ori nu, de gustul tău (al cititorului și spectatorului, *n.n.),* de viziunea ta asupra autorului *Amintirilor...*; și asupra misiunii teatrului de copii & tineret de azi" (p. 5). Cum să împaci fidelitatea față de un nume gravat în toate istoriile literare, cu momentul social și tehnologic în care trăiesc copiii astăzi? Tradiționaliștii sunt avertizați: „...piesele nu sunt fidele literei, ci spiritului marelui povestitor" (p. 121). Adepții înnoirilor stilistice știu că re-scrierea e o practică (post)modernă curentă a ultimelor decenii și, iată, a venit și rândul lui Creangă. Mai puțin recomandabile celor foarte mici – care vor pe scenă episoadele istorisite așa cum le știu de-acasă, altfel sunt derutați – adaptările libere de acest tip sunt pe placul celor ceva mai copți, care știu să guste și citarea unui text de reclamă, spre exemplu.

Scenariile – căci, deși sunt pentru scenă și atunci ar trebui numite dramatizări, textele sunt, într-adevăr, mai degrabă *script*-uri ale popularelor povești – s-au născut din „comandamente" regizorale. Pragmatic, Bogdan Ulmu le-a elaborat după ideea de spectacol pe care o avea; cu simț scenic, deci ludic, a reinterpretat pe ici, acțiunea, pe colo, personajele, aruncînd asupra lor, din unghiuri noi, lumini noi, dându-le noi înțelesuri. În ele există, clar, un al doilea nivel, metatextual, care-i vizează semantic pe adulții ce-și însoțesc țâncii la spectacol. Jocurile de cuvinte, ieșirile din poveste, deconstructivismul, citările, unele evident parodice, pluralitatea acțiunilor fac, din cele cinci propuneri, texte în format (post)modern. De succes, de vreme ce lucrarea se află acum la a doua sa ediție. Sunt re-citiri ingenioase, surprinzătoare prin firescul cu care realizatorul contemporan le plăsmuiește. Și care arată, în cele din urmă, cât de deschisă e creația lui Creangă!

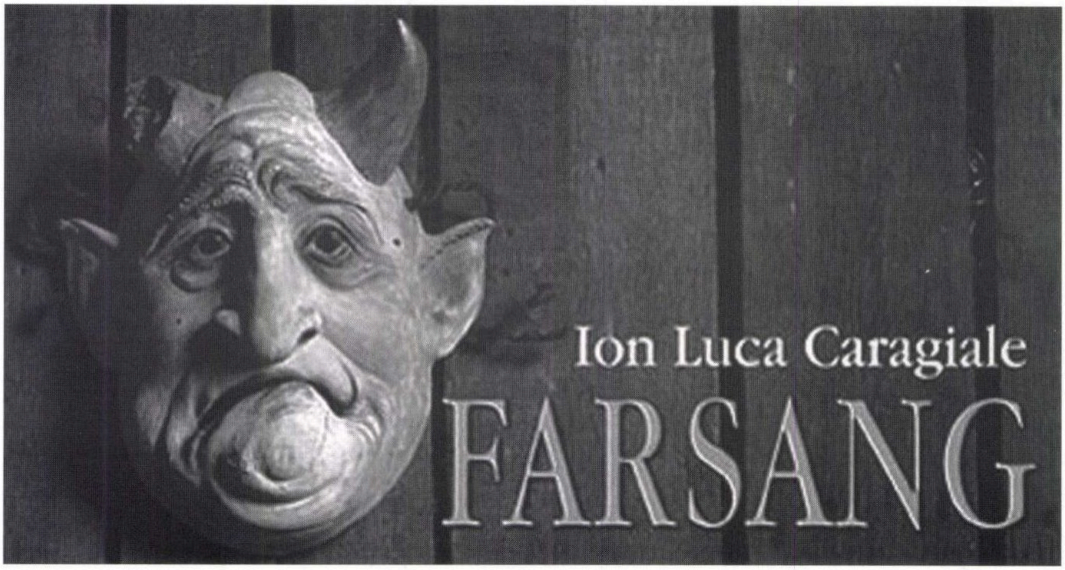
Un alt element mai unește cele cinci prelucrări dramatice: pentru fiecare, gongul premierei „absolute" a bătut la Teatrul „Luceafărul" din Iași. De-acasă de la Creangă, căci pe modesta măsuță de la Bojdeuca din Țicău au căpătat viață, au călătorit mai apoi și pe la Teatrul Național și la „Puck" din Cluj-Napoca, la „Cărăbuș" din Brăila, la teatrele din Deva, Arad, Râmnicu Vâlcea și Chișinău. O lungă listă de locații, care ne îndeamnă să credem că au trecut cu brio și proba rampei.

Ludic, comic, îndrăzneț, provocator sunt atribute numai bune de atașat inițiativei lui Bogdan Ulmu de a aduce în secolul XXI basmele humuleșteanului. Amprenta modernității e asumată, cu riscul de a-i supăra pe conservatori. Dar ce artă e aceea care nu stârnește pasiuni și controverse?

Ana SCARLAT

NOI ÎN LUME

„D'ale carnavalului" la Naționalul budapestan



Nici o săptămână de când a avut loc premiera celebrei comedii în sala mare a noului Teatru Național de la Budapesta. Proiectat pe malul Dunării, în afara cartierelor elegante pentru turiști, într-un complex cultural ce cuprinde și clădirea Palatului Artelor, cu sala de concerte a Filarmonicii, sala Teatrului de Dans, filiala Muzeului de Artă Contemporană „Ludwig", sala mare a Teatrului Național, predată în cursul anului 2003, începe să-și facă vad în „aglomerația culturală" ce caracterizează capitala ungară. Această a doua stagiune funcționează deja normal cu repertoriul anual și de perspectivă, pentru o trupă de 43 de actori, ce urmează a fi completată în vară cu indispensabilii debutanți oricărui Teatru Național, de oriunde.

Montarea celebrei comedii de către directorul Teatrului Național, Jordán Tamás, acum la început de drum, nu a însemnat din partea domniei sale decât o întoarcere la o veche simpatie: I.L. Caragiale. Același regizor, în 1999, a montat la Teatrul Radnóti *Noaptea Furtunoasă*, iar la Teatrul Merlin, unde era director pe vremea aceea, un tânăr regizor – Bazil Koleszár – montase un notabil spectacol intitulat *L'Union* după schițe de I.L. Caragiale. Dacă îmi aduc bine aminte, spectacolul a și participat la un festival de teatru din România. (În același an, la Teatrul „Katona József", prim-regizorul Zsámbéki pusese în scenă *O scrisoare pierdută*. Astfel, la un moment dat, se jucau, la Budapesta, trei texte de Caragiale.)

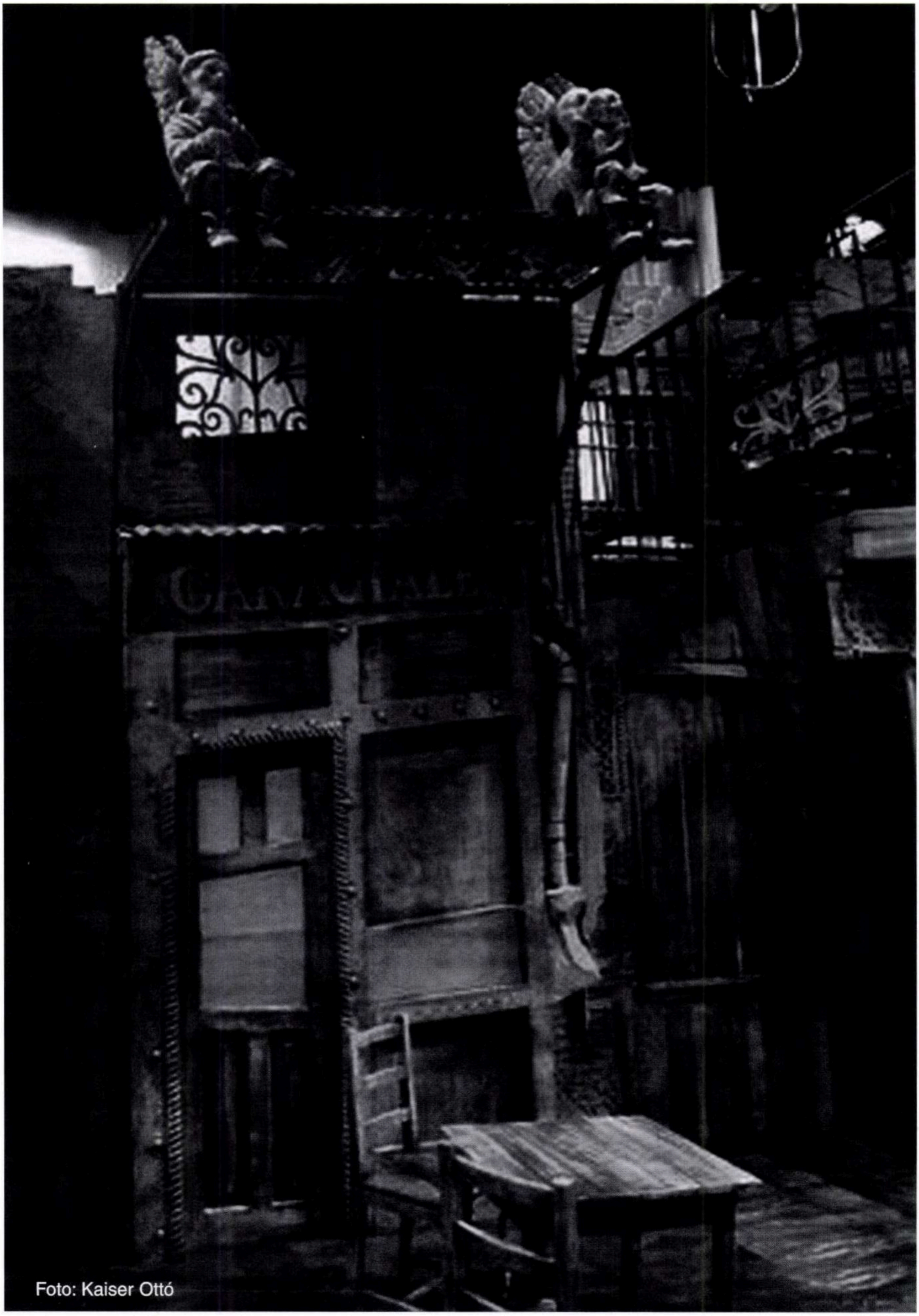


Foto: Kaiser Ottó

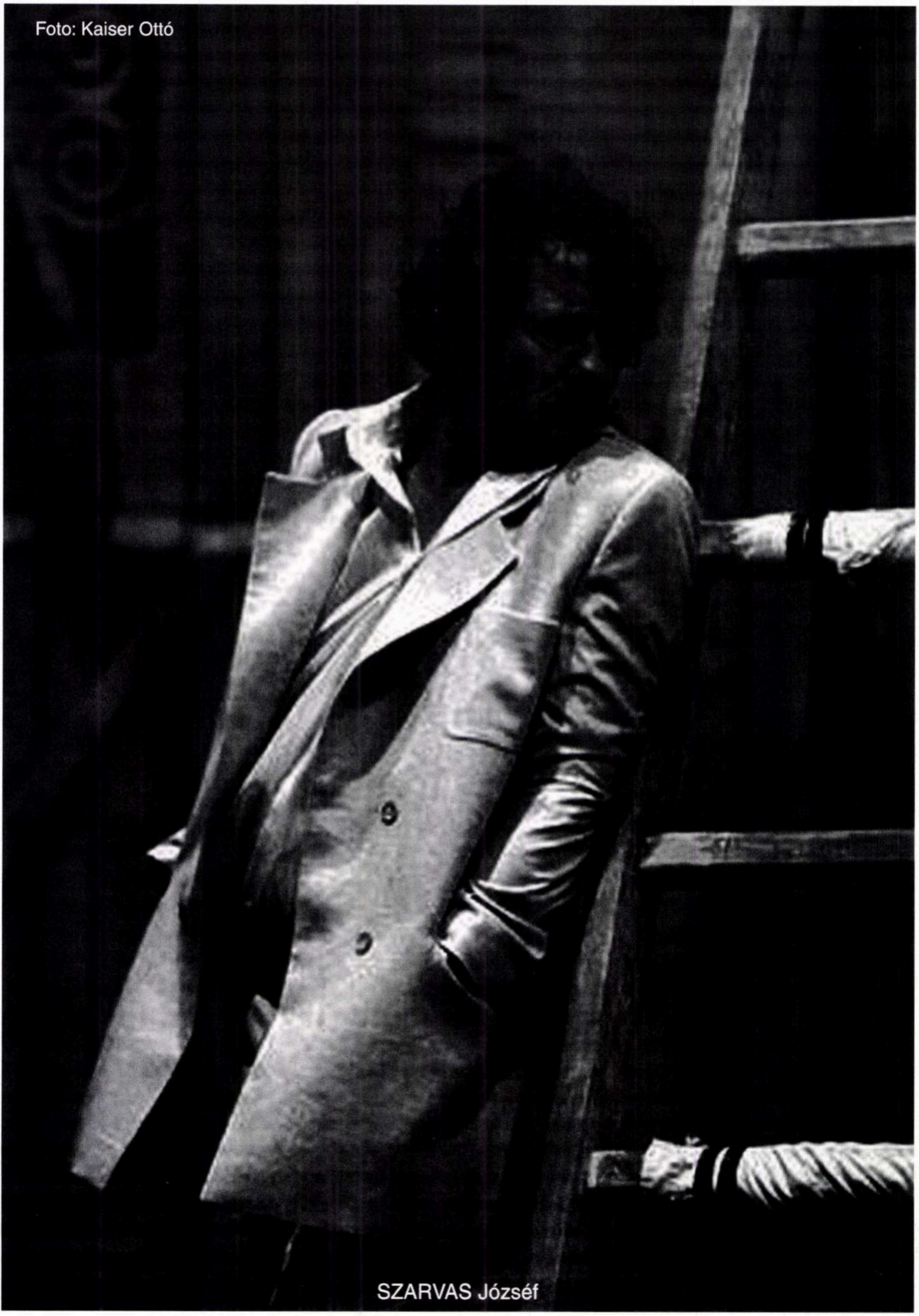


Foto: Kaiser Ottó

SZARVAS Józséf

Foto: Kaiser Ottó

UDVAROS Dorottya

În discuția pe care am purtat-o cu regizorul Jordán Tamás răspunsul la întrebarea „de ce Caragiale?“ a fost clar și prompt: „Caragiale a scris excelente comedii de situație, cu personaje din carne și sânge, devorate de sentimente pătimașe exprimate într-un limbaj savuros“. „Amorul, gelozia pustiesc la temperaturi incandescente personajele, le devorează și le aduc în situații-limită, când ni se pare că nu există nici o ieșire“. „Jocul actorilor nu poate fi doar unul ilustrativ, ei nu pot manipula tehnici însușite. Aici e nevoie de trăiri, de psihologii definite în decursul lucrului migălos de la repetiții“.

Spectacolul dovedește cele afirmate de regizor. Vizionarea pe videocasetă a spectacolului montat de Lucian Pintilie la București i-a ajutat pe creatorii unguri să intuiască lumea nativă a comediei lui Caragiale. Atmosfera specifică, suculența personajelor, ritmul debordant al întregii povești sunt transpuse inconfundabil în spectacol. Ceea ce, cred, nu este puțin. Din distribuția oricum remarcabilă și bine aleasă, pentru mine regalul serii l-a oferit vedeta numărul unu a scenei ungare, Udvaros Dorottya, într-o Mița veritabilă, comparabilă cu *Mița* Ginei Patrichi, din spectacolul lui Lucian Pintilie de la „Bulandra“.

Sălile pline de până acum, la cele trei reprezentații jucate, promit un succes remarcabil spectacolului. În repertoriul de perspectivă își vor mai face loc și alte titluri de Caragiale.

Din păcate, ceea ce rămâne și pe viitor o problemă este traducerea textului în maghiară. Deși varianta jucată acum este o transpunere încredințată unei personalității scriitoricești – Parti Nagy Lajos – limbajul a fost împănat, din păcate, cu expresii triviale, vulgarități care nu își au locul în text, dar constituie un amuzament pe moment publicului, lăsând o impresie falsă despre autor. Parcă lipsește dulceața, stilul alunecos, suav parșiv, al lui Nenea Iancu. Nu i s-a inventat încă limbajul, cu toate că nu e imposibil așa ceva. Regizorul și actorii au reușit să suplinească această lipsă. Aș adăuga aici scenografia și costumele (în marea lor parte), semnate de Horesnyi Balázs și Döri Virág. Au construit cu minuțiozitate și fantezie lumea lui Caragiale. Ea poate fi și așa, pe deplin credibilă pentru spectatorul maghiar de acum.

Teatrul Național din Budapesta – D'ale Carnavalului **de I.L. Caragiale. Regizor: Jordán Tamás. Cu: Szarvas József *(Nae Girimea)*, Csankó Zoltán *(Iancu Pampon)*, Sinkó László *(Mache Razachescu)*, Kaszás Attila, Gazsó György *(Iordache)*, Udvaros Dorottya *(Mița Baston)*, Murányi Tünde *(Didina Mazu)*, Vida Péter, Pásztor Edina, Koleszár Bazil Péter. Data premierei 26 mai 2005.**

P.S.: *În încheiere, aș dori să fac publică, spre informarea oamenilor de teatru din România, că domnul director Jordán Tamás, împreună cu domnul Michael Tharheimer, director al Deutsches Theater, au inițiat un program central și est-european de texte dramatice contemporane. Prin intermediul unor circulare trimise în toate țările din aria central și est-europeană, vor solicita câte zece piese contemporane din fiecare țară, însoțite fiecare de un rezumat. Ele vor constitui o bază de date la dispoziția regizorilor, care vor putea să comande traducerea unei anume piese aleasă pe baza rezumatului. Se speră ca din cele 12 țări la care se va apela, printre care și România, să se adune 120 de texte. Circulația acestei literaturi dramatice pare a fi asigurată. Urmează, mai târziu, organizarea unor întâlniri periodice, aici, în Ungaria, ale autorilor de piese de teatru din țările respective.*

Sper ca texte din România, cum ar fi cele premiate anual la Gala UNITER, cu titlul de Cea mai bună piesă a anului, *să își găsească pe această cale rost și faimă în lume.*

Oana Cristea GRIGORESCU

LUMEA LA NOI

Portret de grup cu bărbați în mișcare

Compania de dans contemporan „Pal Frenak“ a prezentat în februarie la Cluj un spectacol itinerant în rețeaua centrelor culturale franceze din Europa Centrală și de Est. „Fiuk“ („Les hommes cachés“), un spectacol de dans contemporan asimilabil genului dans-teatru, lasă în urmă câteva întrebări.

CE sunt bărbații?

Femeile au un răspuns al lor, dar ele sunt excluse din acest joc al definirii universului masculin prin dans. Bărbații sunt chemați să se recunoască între ei, să-și caute și să-și asume *„anima*“. Dacă în oglinda partenerului îți poți citi sinele profund, oglinda Venerei răsfrînge în apa sa chipul feminității complementare. Amprenta de gen e doar un joc al aparențelor menit să camufleze capcana masculinității falocratice.

CUM se manifestă bărbații?

Trei frînghii atârnă din podul scenei. Sugestie explicită la firul vieții pe care îl străbați sub semnul pericolului, care te leagă fragil de existență, care te conduce vertical, eventual spre transcendență. Un trup bărbătesc suspendat de firul acesta, care se intersectează cu altele, se impletesc, se caută, se înfruntă într-un instabil echilibru al relaționării cu sine și cu ceilalți.

SAU: Trei scaune ocupate cu truprile nude a trei bărbați. Lumina sculptează aparențe: mușchi frumos desenați cheamă, ademenec mâinile să mângâie, să dezmierde, să cunoască. Propriile mâini sau ale altcuiva... Corpul masculin se oferă cunoașterii prin corp!

SAU: O apariție fragilă, în travesti. Bărbatul cu suflet de lebădă albă, incompatibil cu masca ștanțată pe chipul său. Funcția socială constrângătoare schimonosește chipul fragilității masculine. (De ce nu ar avea și bărbații dreptul la fragilitate?)

...Existența condensată în flash-uri generice definește lumea masculină, denunță cu îngăduință rolul social, denudează cu umor false atribute ale masculinității, ironizează „machoismul“ culturii falocratice. La capătul drumului (frânghiei), Dumnezeu își abandonează „protejatul“ în instabilitatea pendulării între aparență și esență, în voia contrariilor din sine.

CINE exprimă universul masculin?

Dansul contemporan înseamnă tot mai puțin ordonarea mișcării în limitele unor criterii estetice și tot mai mult gestul nud, surprins în spontaneitatea sa, ceea ce îl apropie de construcția situațiilor din teatru. De altfel, pare să aibă tot mai puțină importanță încadrarea strictă în genul artistic atâta timp cât corpul uman, eliberat de constrângerile formelor fixe, este unicul instrument al reflexiei asupra valorilor masculinității. (Trebuie spus că *Fiuk* face parte dintr-o „trilogie“ și are încă două spectacole-pandant, dedicate universului feminin, respectiv cuplului masculin–feminin.)

Dacă te lași păcălit de prima impresie, poți crede că *Fiuk* (Les hommes cachés) e mai ales un spectacol pentru femei. Dar el e mai degrabă un dicționar, un ghid de călătorie spre spațiul ideal al întâlnirii complementare, posibile doar prin înțelegerea dualității ființei. Masculin-feminin coexistă în noi, *animus-anima* e realitatea psihologică care ne dă deopotrivă dreptul la acțiune și la fragilitate, la forță și la slăbiciune.

CE ascund bărbații?

Un suflet feminin camuflat în corp...

Raluca TULBURE

DIN LUME

Pupi Siciliani

Parafrazând o celebră sintagmă aș spune că cine a văzut o *opera dei pupi* poate muri... de fericire, de încântare, de bucurie. Este o sărbătoare pentru ochi, minte și suflet, greu de uitat atunci când vezi un spectacol bun.

Opera dei pupi este numele tradițional al teatrului de păpuși din Sicilia și din sudul Italiei și care a fost declarată de UNESCO „capodoperă a patrimoniului oral intangibil al umanității".

Pupi (termenul derivă din latinescul *pupus,* care înseamnă copilaș) sunt acele marionete în armură din teatrul epic popular care au venit, probabil, din Spania lui Don Quijotte, au trecut pe la Napoli și Roma, pentru ca în prima jumătate a secolului al XVIII-lea să se stabilească definitiv în Sicilia, unde au devenit parte din patrimoniul național.

Pupi siciliani sunt expresia cea mai înaltă a acelui spirit epic, eroic și cavaleresc care, de la „Chanson de geste" din Evul Mediu la marile poeme ale lui Boiardo și Ariosto, la tradiția literară, muzicală, figurativă și teatrală marchează dezvoltarea educației sentimentale și a unei viziuni etice și poetice asupra lumii.

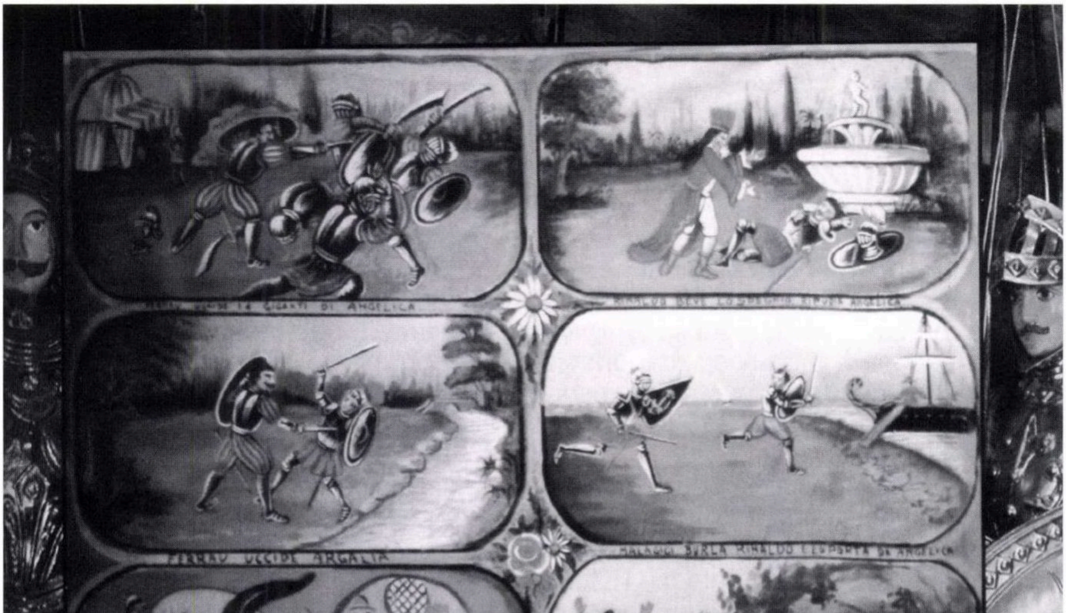
Pupi siciliani exprimă voința de a continua bătălia în „cea mai invizibilă dintre războaiele invizibile" pe care, alături de idealurile noastre, o ducem în noi și nu în afara noastră.

Păpușile siciliene diferă de alte tipuri de marionete prin tehnica lor, prin stilul figurativ, prin decor, prin discurs. Subiectele sunt luate din literatura eroică legată, în special, de Carol cel Mare și palatinii lui, dar și de alți eroi, ca Victor Emmanuel, Garibaldi, de bandiți celebri ca Antonio din Blasi, cunoscut și sub numele de „Cap lung", de sfinți. Astfel, *opera dei pupi* transmite coduri de comportament, extrem de vechi, precum onoarea, lupta pentru dreptate, credința.

Spectacolele nu erau comice, iar publicul credea în poveștile adevărate prezentate și era interesat de destinul personajelor. Femeile asistau, de obicei, doar la spectacolele de natură religioasă, pentru că celelalte foloseau un limbaj extrem de deocheat.

Interesant este faptul că aceste povești erau prezentate în episoade, în reprize zilnice, seară de seară, captând interesul publicului de-a lungul câtorva luni bune. Astăzi, după spectacolul propriu-zis este prezentată o farsă în dialectul sicilian, unde eroii sunt cei tradiționali: Nofrin, Virticchin, Peppenninnu, Testuzza, Baronul, Doctorul etc. Argumentul pentru aceste farse datează din faimoasele *vastasate*, comedii care s-au bucurat de succes la Palermo încă din secolul al XVIII-lea. Modul de desfășurare al acestor spectacole făcea ca teatrul să devină un fel de cerc unde, seară de seară, se vedeau aceiași oameni, iar intrușii erau priviți cu neîncredere. Era ca și cum intrai într-un club privat.

Marionetele sunt făcute din lemn, îmbrăcate în haine de stofă și cu armură metalică. Cele din Palermo au 80 cm înălțime și 15 kg greutate, iar cele din Catania au 1,20 cm și între 15–30 kg. Tipurile de marionete folosite în sudul Italiei


GIGANTI DI ANGELICA
FERRAU UCCIDE ARGALIA
RINALDO NELLA TOMBA DI MARCHINO
BATTAGLIA DI ORLANDO E

PUPI SICILIANI

diferă nu numai prin dimensiuni, ceea ce dictează și mărimea scenei folosite, ci și în plasarea firelor și ale balamalelor de unire care permit mișcarea.

La început, cuvântul „puparo“ (marionetist, păpușar) desemna numai pe constructorul de păpuși, dar, de obicei, sculptorul și interpretul erau aceiași. Puparo era cel care sculpta capul, din lemn de nuc și îl picta până în cele mai mici detalii, modela armura și picta decorul, în timp ce soția lui cosea costumele. Corpul este construit din oțel întărit cu lemn de esență tare, acoperit cu cânepă și canava peste care se îmbracă costumele. Acestea sunt platoșe din metal, similare celor ale cavalerilor europeni sau veșminte colorate, purtate de maurii din Africa de Nord. Fiecare personaj principal este identificabil după culoarea costumului și a armurii.

De pe structura numită „pod“ (pasarelă), aflată la peste 2–3 metri deasupra scenei, păpușarii mânuiesc marionetele (termenul poate este impropriu folosit, pentru că noi avem altă percepție despre marionetă) care au două tije de oțel, una de la cap până la tors și alta la spadă. O altă tijă grea controlează mâna stângă care poartă scutul.

Există două școli importante: cea din Palermo și cea din Catania, despre care am mai amintit și care, în afara unor elemente unitare, au și particularități. Am menționat diferența de înălțime și de greutate între marionete, alta ar fi mișcarea lor și articulațiile. Marionetele din Palermo au mai multă mobilitate, pot mișca ochii și buzele. Mâna dreaptă are pumnul strâns și o gaură în centru, prin care trece un fir ce leagă pumnul de spadă. Marionetele din Catania au articulațiile inferioare blocate, scutul este rotund. Costumele sunt mai rafinate, mișcare este mai rigidă.

Dintre cele mai cunoscute nume am aminti Compania „Carlo Magno“ a lui Enzo Mancuso din Palermo, descendent al unei familii de păpușari celebri. Acesta a reușit să restaureze o serie de *pupi* moștenite, a construit altele, după tehnicile străvechi. Iarna, când stagiunea este închisă, activitatea companiei se îndreaptă spre școală, spre atelierele de creație, de construcție. Altă trupă cunoscută este cea a fraților Pasqualino (Pino și Fortunato) care au fondat o companie în Catania, în 1969. Alte familii de păpușari sunt: Crimi, Grasso (ambele din Catania), Insanguine (Bari), Greco (Palermo).

Opera dei pupi are un farmec aparte tocmai pentru că păstrază cu sfințenie tradiția.

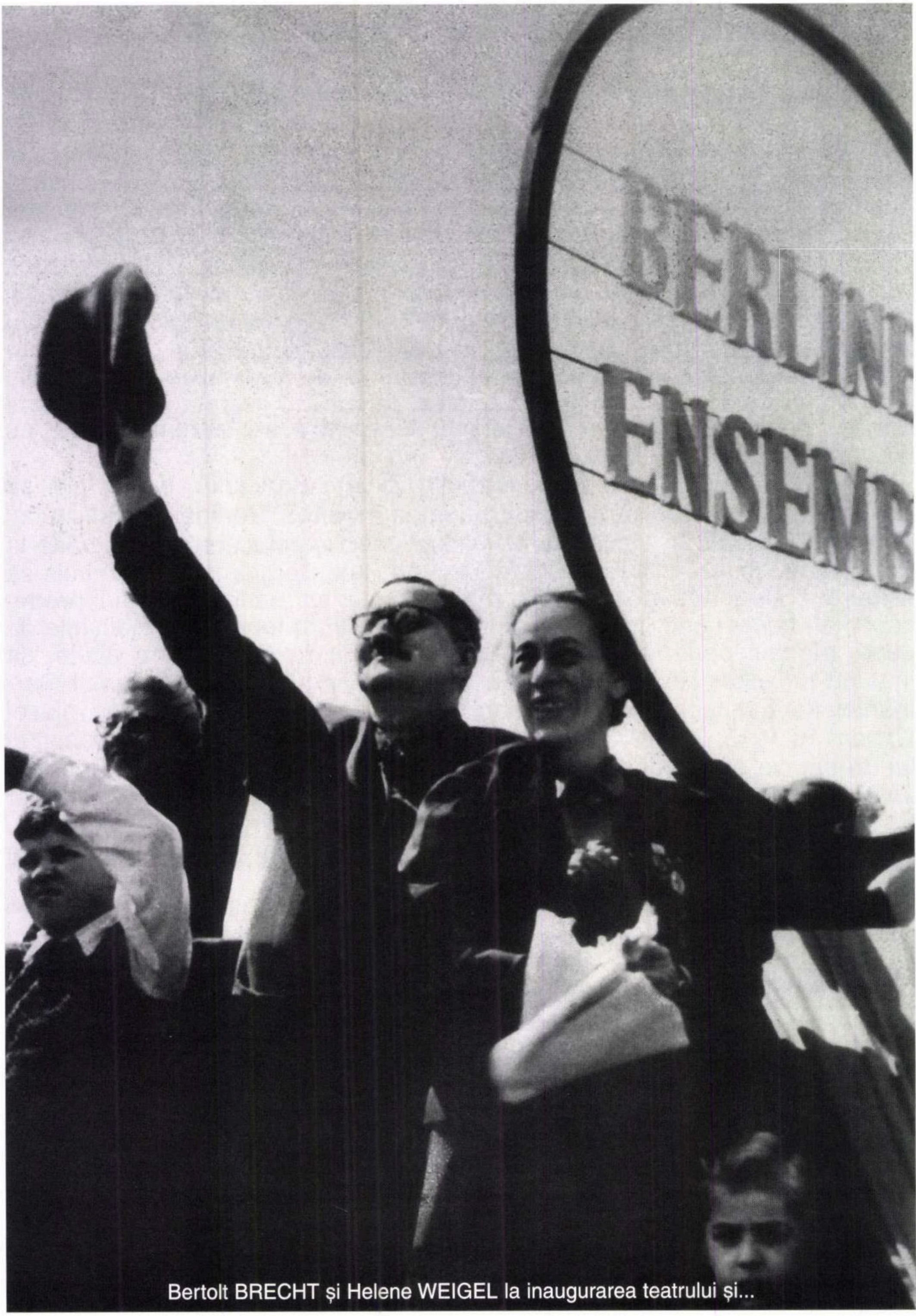
Berliner Ensemble – un trecut fără viitor?

Portretul unui teatru mitic care încearcă să renască din propria-i cenușă

Berliner Ensemble a luat ființă la 1 septembrie 1949, ca ecou al succesului reprezentațiilor cu *Mutter Courage și copiii săi* de la Deutsches Theater din Berlin. Data este importantă și plină de sens, întrucât precede cu doar câteva săptămâni declarația de constituire a noului Stat Socialist al Republicii Democrate Germane, în care Brecht și soția sa, Helene Weigel, vor deveni figurile centrale ale noii culturi. Abia începând cu 19 martie 1954, Brecht și trupa sa se instalează la Theater Am Schiffbauerdamm. Modalitatea de lucru, relectura pieselor mitice reprezentate în această perioadă vor marca mai multe generații de spectatori și de practicieni ai teatrului german, dar și francez, italian ori englez, trupa fiind invitată în numeroase turnee. Epoca de glorie a lui Berliner Ensemble se încheie o dată cu moartea lui Brecht, în vara lui 1956.

Din 1961, când începe construcția Zidului Berlinului, o altă eră se anunță pentru acest teatru și pentru lumea întreagă. Berliner Ensemble își întrerupe turneele în Vest. Helene Weigel preia conducerea trupei până la moartea sa, în 1971. Îi urmează regizoarea Ruth Berghaus, care trebuie să asigure o perioadă de tranziție majoră, fără să trădeze spiritul predecesorilor, concepând, în același timp, repertoriul în funcție de realitățile de după sfârșitul perioadei sovietice staliniste. Ea reușește, între altele, să impună un autor ca Heiner Müller, contestat și cenzurat de regimul Germaniei de Est, contribuind la reabilitarea acestuia prin montarea piesei *Ciment*, în 1973. Din 1977, Manfred Werkwerth, fost colaborator apropiat al lui Brecht, va prelua direcția teatrului, până în 1991, așadar, după Căderea Zidului și reunificarea celor două Germanii. În tot acest interval, Berliner Ensemble, ca și memoria fondatorilor săi, vor fi instrumentalizate politic. Brecht și Weigel domină încă identitatea teatrului, dar moștenirea lor este adesea considerată prea grea, chiar incomodă.

Din 1992, încercând să înscrie Berliner Ensemble în realitatea Germaniei reunificate, direcția teatrului este încredințată unui număr de cinci personalități, fapt care simbolizează și validează ideea reunificării: Peter Zadek, Peter Palitzsch, Fritz Marquardt, Matthias Langhoff și Heiner Müller. Tentativa eșuează, însă, în parte din pricina rivalităților și a diferențelor dintre artiștii desemnați, fiind abandonată definitiv o dată cu moartea lui Müller, în 1995. Spectacolul care marchează această perioadă este *Arturo Ui* de Brecht, în regia lui Heiner Müller, rolul titular fiind magistral interpretat de actorul Martin Wuttke. Acesta va prelua direcția teatrului, împreună cu Stephan Suschke, din 1996 până în 1999. Stagiunea imediat următoare, la direcția lui Berliner Ensemble este numit regizorul Claus Peymann, unul dintre fondatorii lui Theater Am Turm din Frankfurt, fost director al Schauspielhaus din Stuttgart, al Centrului Dramatic din Bochum și, în fine, al prestigiosului Burgtheater din Viena. Colaborarea sa cu Thomas Bernhard rămâne exemplară, iar spectacolele sale cu *Bătălia lui Hermann* de Kleist sau cu


BERLINE
ENSEMB

Bertolt BRECHT și Helene WEIGEL la inaugurarea teatrului și...

...repetând *Mutter Courage*.

Hamlet constituie mari momente de teatru în Germania Federală a anilor '80–'90. Cu toate acestea, lui Claus Peymann i se face o primire ostilă. El lasă impresia că vine de la Viena pe un teritoriu cucerit, manifestând o anumită aroganță, plasându-se într-o dispută continuă cu responsabilul cultural al municipalității, Thomas Flierl, și defăimându-i în presă pe ceilalți directori de teatre. Principala sa eroare este de a se mulțumi să-și importe producțiile vieneze, reproducându-le pe scena lui Berliner Ensemble, fără a ține seama cu adevărat de realitățile și sensibilitățile diferite care coabitează aici. Pentru acest director de teatru, contează mai puțin găsirea unor căi și propuneri scenice noi și mai mult vânzarea unui produs de marketing prefabricat la Viena în urmă cu mai bine de un deceniu. Aceasta, într-o perioadă în care Berlin este, prin excelență, locul simbolic al productivității teatrale: Schaubühne, Volksbühne, Deutsches Theater, Maxim Gorki Theater sunt marile companii subvenționate care încearcă să-și afirme o identitate clară. În ciuda contextului impregnat de spiritul competiției și al noului, Berliner Ensemble nu dă semne de modernizare. Vechiul public este păstrat prin programarea pieselor din repertoriul clasic sau de după război: Shakespeare, Lessing, Schiller, Brecht. E adevărat că sunt reprezentați și mari autori contemporani ca Peter Handke, Elfriede Jelinek, Franz-Xaver Kroetz, Thomas Bernhard, Botho Strauss și Peter Turrini. Dar, în ciuda acestor eforturi, ariergarda regiei germane, oricât de prestigioasă, continuă să domnească aici: Peter Zadek (78 de ani), Claus Peymann (67 de ani) și Georges Tabori (90 de ani) sau generația regizorilor de excepție afirmați în anii '70: Luc Bondy, Thomas Langhoff, Robert Wilson. Se mizează încă pe securitatea artizanală și pe o identitate culturală vetustă, dar mai ușor de promovat. Instituția teatrală poate fi vizitată ca un muzeu, dar nu în ideea întâlnirii cu „viul", cu „timpul", cu această utopie formulată de fondatorul lui Berliner Ensemble și de o întreagă generație ce a reușit să înscrie teatrul în epoca sa, dar care, paradoxal, astăzi refuză să deschidă porțile teatrului pentru a-i da un nou sens.

În mica piață situată în fața clădirii lui Beliner Ensemble, aproape de fluviul Spree, care traversează orașul, se află statuia de bronz a lui Brecht, amintirea cristalizată a unui teatru care își impune cu greu evidența în viețile spectatorilor de astăzi.

Actualitatea lui Berliner Ensemble

Reprezentații înscrise în repertoriul stagiunii abia încheiate: *Untertagblues*, ultima piesă a lui Peter Handke, regia: Claus Peymann; *Peer Gynt* de Ibsen, în regia lui Peter Zadek. Premiere și proiecte: în luna martie, a avut loc premiera cu *Die Eine und Die Andere* de Botho Strauss, în regia lui Luc Bondy; în luna mai, a urmat un spectacol consacrat lui Brecht, cu titlul *Culoarea roșie: iubire, utopie, sânge*, în regia lui Franz Wittenbrink. Sunt așteptate două noi montări de Georges Tabori: *Viața lui Galilei* de Brecht și *Scrisoare către tată* de Franz Kafka. De asemenea, se află în pregătire *Poveste de iarnă* de Shakespeare, un nou proiect semnat Robert Wilson.

Traducerea și adaptarea: Andreea DUMITRU
(După revista *Théâtres*, aprilie–mai 2005)

Teatrul de la EPIDAUR, Grecia.

Festivalurile verii 2005

127 de festivaluri de teatru se desfășoară vara aceasta în întreaga lume. Din Japonia, unde are loc supermediatizata Expoziție Mondială, până în Tanzania sau Liban, lumea întreagă pare o scenă în fierbere, sub soarele intens al culturii.

La Manchester, în Marea Britanie, este programată, din 31 mai până pe 3 iunie, a doua întâlnire din ciclul *Decibel/x.trax. Performing Arts Showcase*, cel mai amplu eveniment dedicat teatrului, dansului și muzicii artiștilor originari din Africa, Asia și Caraibe. În acest cadru, peste 40 de performeri și companii oferă un *mix* exotic de reprezentații *live*. Collective Artists prezintă *Leul și comoara*, un titlu clasic al literaturii nigeriene, creația nobelizatului Wole Soyinka. Compania, cu sediul la Londra, a fost înființată în 2002 și pune în scenă opere care reflectă originile culturale africane ale membrilor săi. Spectacolul din acest an combină dansuri, cântece și ritualuri, pentru a spune povestea unei competiții dintre un rege tradiționalist și un învățător progresist la mâna celei mai frumoase fete din sat.

În Olanda, la Dordrecht, vor fi prezentate, între 22 și 26 iunie, diferite forme de teatru vizual, în cadrul Festivalului Internațional al Teatrului de Păpuși. Grupuri de câte 25 de spectatori, sau chiar mai reduse numeric, se vor plimba pe străzile orașului, urmând trasee denumite „living room routes", pentru a vedea reprezentații din Israel (Train Theatre), Germania (September Figurentheater) ori solo-ul *Umbrele penumbrei* al indonezianului Martinus Miroto (foto). Performer și coregraf din Yogyakarta, Miroto folosește cinci măști reprezentând elementele primordiale. Un alt traseu al Festivalului conduce publicul în diferite grădini private, acolo unde au loc spectacole de marionete portugheze, o reprezentație olandeză cu măști și o alta „cu obiecte“, din Germania.

The National Ensemble Theater Festival reunește, în același interval temporal (21–26 iunie), la Blue Lake, în California, 14 companii și 80 de artiști pentru a celebra spiritul creațiilor colective. Printre acestea: SITI Company, Universes, About Productions, San Francisco Mime Troupe, Rude Mechanicals, Traveling Jewish Theatre, NaCl, Playback Theare (NYC) și Campo Santo. Doris Duke Charitable Foundation finanțează în mod substanțial această rețea a teatrelor de „ansamblu“.

Între 24 iunie și 27 august, are loc în Grecia, la Epidaur, o nouă ediție a Festivalului de Dramă Antică. 10.000 de spectatori vor auzi, grație fabuloasei acustici a amfiteatrului construit în urmă cu mai bine de 2.300 de ani și readus în circuitul cultural o dată cu excavațiile întreprinse în secolul trecut, șoaptele și strigătele lui Oedip sau ale lui Oreste, ale Antigonei sau ale Medeei. Programul include, de asemenea, trei comedii de Aristofan, printre care și *Pacea*, în adaptarea și regia lui Yannis Iordanidis, o producție a Teatrului de Stat al Greciei de Nord. Festivalul se va închide cu povestea tragică a *Medeei*, în viziunea lui Peter Stein.

Andreea DUMITRU

Umbre și penumbre. În prim-plan: Martinus MIROTO.

Info UNITER

UNITER
1994-1995
IB

CAMPANIA NAȚIONALĂ „ARTIȘTII PENTRU ARTIȘTI“, 2005

În anul 2005, Campania Națională a fost organizată de către UNITER împreună cu Fundația „Rațiu“ din Marea Britanie, Fundația „Rațiu“ România – București, Ministerul Culturii și Cultelor, Centrul „Rațiu“ pentru Democrație – Turda și Fundația „Medicina și Muzica“.

Spectacolul de caritate „Artiști pentru inimi, Inimi pentru artiști“, care a avut loc la Ateneul Român în data de 28 martie, a fost transmis în direct pe canalul TVR Cultural și pe Internet la adresa www.uniter.ro.

În urma evenimentului, s-a strâns suma de 904.000.000 lei. După acordarea premiilor de recunoștință (în cadrul spectacolului „Artiști pentru inimi, Inimi pentru artiști“), plata cheltuielilor generate de organizarea spectacolului și acordarea ajutoarelor financiare artiștilor bătrâni (în cadrul sesiunii din aprilie–mai a Campaniei), a rămas în Fondul de Solidaritate Teatrală pentru anul 2005 suma de 385.000.000 lei. Acestea vor fi utilizate în continuare pentru ajutorarea artiștilor bătrâni cu probleme grave de existență și sănătate, în următoarele sesiuni ale Campaniei Naționale „Artiștii pentru artiști“.

UNITER ȘI TINERII ACTORI

ATELIERUL DE POEZIE DE LA IPOTEȘTI – EDIȚIA a II-a

În perioada **20–27 iunie** a.c. are loc, în cadrul **Centrului Național de Studii „Mihai Eminescu“, Memorial Ipotești**, ediția a II-a a **Atelierului de creație „Poetica actorului“** organizat de UNITER, Ministerul Culturii și Cultelor și Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu“, Memorial Ipotești și susținut de: actorul **ION CARAMITRU,** poetul **MIRCEA DINESCU,** criticul **ALEX ȘTEFĂNESCU.**

„NOUA DRAMATURGIE ROMÂNEASCĂ ȘI PERCEPȚIA EI“

„Noua Dramaturgie românească și percepția ei“ se dorește a fi un proiect cultural care conectează realitatea creatoare a zilelor noastre la un public tânăr din țară și din diaspora pentru a promova, instrui, educa și propune modalități noi de expresie artistică.

Propunerea noastră dorește să atragă și să întrețină dialogul cultural dintre creatori și publicul tânăr din țară și diaspora în dorința descoperirii realităților societății actuale prin prezentarea noilor creații de dramaturgie – care nu au fost reprezentate pe scenă – într-o formă de „teatru-lectură“.

Piesele contemporane abordează o tematică de mare interes pentru tânărul zilelor noastre, într-un limbaj și într-o manieră în concordanță cu sensibilitatea și mentalul contemporan.

Abordarea textului contemporan în proiectul nostru are ca scop influențarea într-o oarecare măsură a mentalității în condițiile în care teatrul joacă un rol semnificativ în societatea contemporană iar dramaturgia nouă atrage în special publicul tânăr.

În prima fază a proiectului, au fost selecționate trei piese contemporane care vor fi puse în scenă sub formă de spectacole-lectură de către trei tineri regizori:

- **Sorin Militaru** – ***Mănâncă-ți aproapele*** de **Marius Damian**
- **Traian Șoimu** – ***Diabet*** de **Elena Maximov**
- **Corina Oprea** – ***Crize*** sau **Incă o poveste de dragoste** de **Mihai Ignat**

Spectacolele vor avea loc în ultimele zile ale Festivalului de Teatru de la Sf. Gheorghe, care se desfășoară în luna iunie.

GALA TÂNĂRULUI ACTOR „HOP!“

UNITER și Ministerul Culturii și Cultelor organizează la Mangalia, în perioada 25 – 28 august 2005 **GALA TÂNĂRULUI ACTOR – HOP!.**

GALA TÂNĂRULUI ACTOR – HOP! are ca scop promovarea și lansarea tinerilor absolvenți din învățământul superior artistic de stat și particular.

Și în acest an, tema Galei este subordonată tot ideii de **„ALTERITATE“**. În acest spirit, concurenților li se propune să prezinte în programul lor o pledoarie, demonstrând că șansa conviețuirii o dau: dialogul, toleranța, acceptarea celuilalt.

Se pot înscrie actori care au absolvit facultatea, **începând cu promoția 2001**. Cei care întrunesc aceste condiții pot veni în concurs ca **interpreți cu recitaluri individuale** de până la **15 minute** sau ca **interpreți în cadrul unor spectacole cu piese scurte** – **maximum 45 de minute** – care să nu depășească 10 personaje.

Textul probei individuale obligatorii pentru cei rămași în concursul final va fi anunțat la o dată ulterioară.

Data-limită de înscriere este de **25 iunie 2005**. Înscrierile se vor face la UNITER, str George Enescu nr.2–4, București, tel. **315 36 36/ 313 42 78/ 311 32 14;** fax **312 09 13**; e-mail: **doina@uniter.ro**

Preselecția va avea loc la București, în zilele de **28 și 29 iunie**. Candidații trebuie să se prezinte la înscriere cu un *curriculum vitae,* o fotografie reprezentativă și titlul textului ales, introduse într-o mapă de protecție (plastic).

Calendar teatral

IUNIE

15 iunie – În urmă cu patru decenii, Teatrul Național „I.L. Caragiale“ din București relua, într-o versiune scenică nouă, una dintre piesele de rezistență ale repertoriului său din primele decenii ale secolului trecut: drama istorică ***Vlaicu Vodă*** de Al. Davila. Spectacolul, regizat de Sică Alexandrescu, îi prilejuiește o creație plină de vigoare marelui actor George Calboreanu, în rolul titular.

16 iunie – Acum 40 de ani, publicul bucureștean asista la premiera absolută a parabolei dramatice *Omul care și-a pierdut omenia* de Horia Lovinescu. Spectacolul a fost pus în scenă la Teatrul Nottara de Dan Nasta, cu George Constantin în rolul principal.

17 iunie – Actorul **Virgil Ogășanu** împlinește 65 de ani.

21 iunie – Centenarul nașterii lui **Jean-Paul Sartre** (m. 15 aprilie 1980), filosof existențialist francez, scriitor, critic. În deceniile cinci și șase ale secolului trecut, Sartre devine o figură emblematică, datorită radicalismului discursului său filosofic și convingerilor de stânga. În 1964, este nominalizat la Premiul Nobel pentru literatură, pe care însă îl refuză. Pentru Sartre, teatrul a fost în mare măsură un mod de a da o formă sensibilă ideilor sale filosofice. Între piesele sale, de un simbolism bogat, se numără: *Muștele* – o versiune modernă a mitului lui Oreste (1943), *Cu ușile închise* – o parabolă a condiției umane ilustrate de celebra axiomă: „Infernul sunt ceilalți“ (1945), *Târfa cu respect* (1946), *Diavolul și bunul Dumnezeu* – o dramă pe fundal istoric, tratând raportul între libertatea fără limite și responsabilitatea morală (1951), *Sechestrații din Altona* (1959).

IULIE

5 iulie – 250 de ani de la nașterea actriței **Sarah Siddons** (m. 8 iunie 1831). S-a remarcat ca una din marile tragediene ale epocii, excelând în Lady Macbeth. A jucat îndeosebi pe scenele de la Drury Lane și Covent Garden. Sarah Siddons a făcut parte dintr-o cunoscută famile de actori britanici, care a mai dat un mare tragedian: John Philip Kemble, fratele ei.

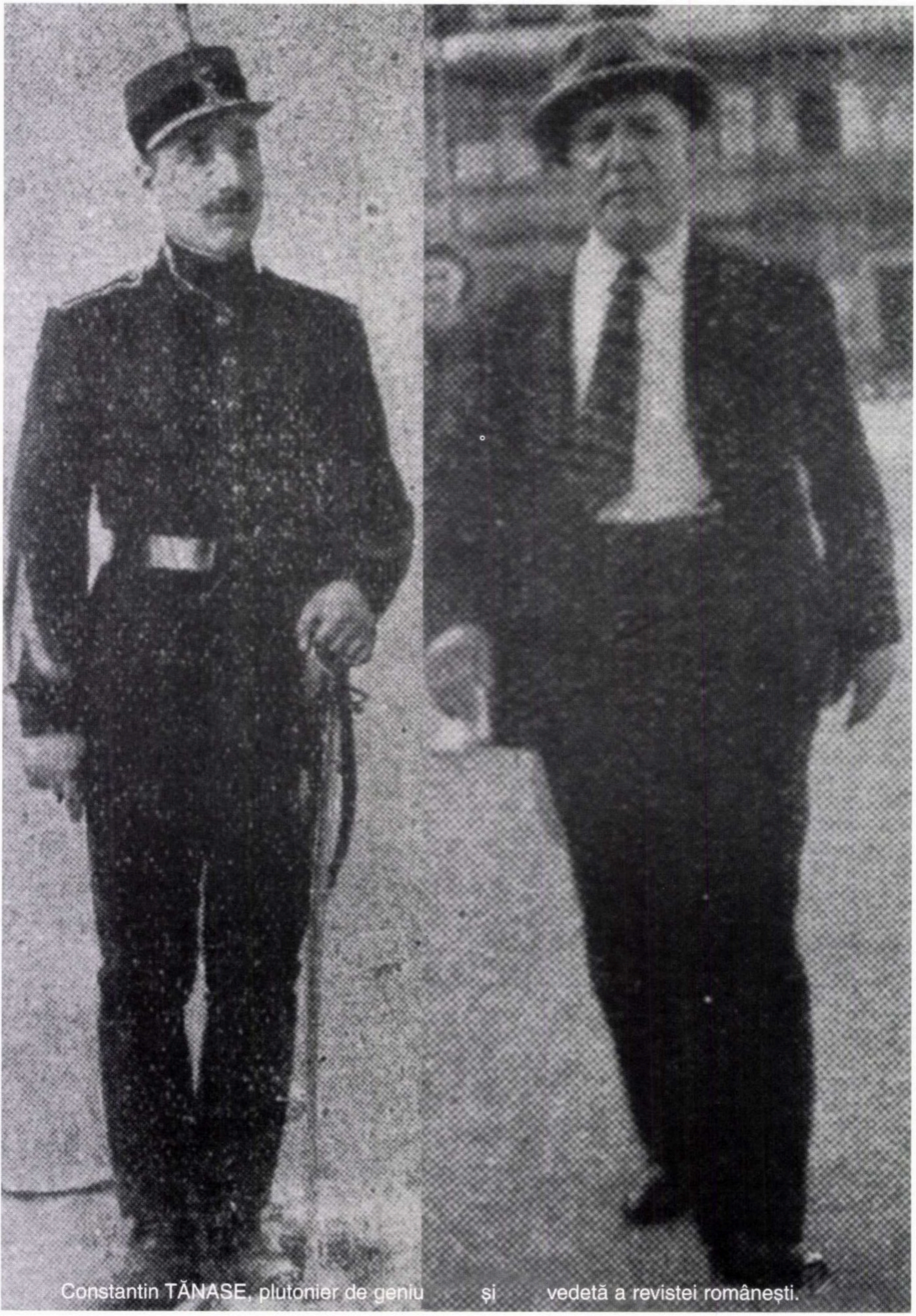
5 iulie – 125 de ani de la nașterea lui **Constantin Tănase** (m. 29 august 1945), legendarul actor de revistă al perioadei interbelice. A întemeiat în 1919 primul teatru de profil din România. Personalitatea sa inconfundabilă, verva cupletelor satirice, aluzia mușcătoare la realitățile politice ale vremii i-au asigurat lui Tănase și Companiei „Cărăbuș“ simpatia constantă a publicului.

22 iulie – În urmă cu 125 de ani, avea loc, în semianonimat, premiera piesei lui Caragiale ***Conul Leonida față cu reacțiunea.*** Această bijuterie a genului comic românesc a fost inclusă în repertoriul „Trupei de comedii române“, care, potrivit tradiției teatrale de vară din epocă, a jucat-o la Grădina Rașca.

25 iulie – 120 de ani de la nașterea lui **Paul Raynal** (m. 20 august 1971), care s-a afirmat în 1920 cu drama psihologică *Stăpânul inimii sale*, jucată în epocă și pe scenele românești. Mai târziu, dramaturgul a încercat să confere un suflu nou modelului tragediei clasice; în acest spirit este compusă piesa *Mormântul de sub Arcul de Triumf* (1924), evocare tensionată a vieții civililor și soldaților în timpul primului război mondial. Alte piese: *La Francerie* (1933), *Le Matériel humain* (1947).

AUGUST

14 august – 25 de ani de la moartea lui **Diego Fabbri** (n. 2 iulie 1911), dramaturg italian cu o riguroasă educație catolică, ale cărei ecouri se regăsesc în creația sa.



Constantin TĂNASE, plutonier de geniu și vedetă a revistei românești.

Scrierile lui Fabbri au fost puțin agreate de autoritățile fasciste, în perioada interbelică. După război, el capătă în Italia un mare prestigiu ca autor de drame poetice, între care: *Inchiziția* (1950), *Proces de familie* (1955), *Procesul lui Iisus* (1955).

19 august – **Dumitru Radu Popescu**, autor al unei bogate opere dramatice, împlinește 70 de ani.

21 august – 80 de ani de la nașterea lui **Toma Caragiu** (m. 4 martie 1977). Un mare actor, prezență marcantă pe scenă, dar și pe micul și marele ecran, el a știut să exploateze toate resursele artei comice, de la ironia bonomă până la sarcasmul acerb, neocolind însă nici drama. Memorabile rămân creațiile sale în rolul titular din *De Pretore Vincenzo* (Teatrul de Stat din Ploiești, 1962), Hrisanide din *Interesul general* (Teatrul de Comedie, 1971), cărora li se alătură strălucita prestație în spectacole ale Teatrului Bulandra: Mackie-Șiș în *Opera de trei parale* (1964), Pampon în *D'ale carnavalului* (1966), Tipătescu în *O scrisoare pierdută* și Primarul din *Revizorul* (ambele în 1972), Lazarus Tucker în *Elisabeta I* (1974), Satin în *Azilul de noapte* (1975), James Tyrone în *Lungul drum al zilei către noapte* (1976).

22 august – 20 de ani de la moartea lui **Octavian Cotescu** (n. 14 februarie 1931). A fost un talent pluriform, un interpret de factură aparte al personajelor lui Teodor Mazilu, un actor cu vocație și pentru comedie, și pentru dramă, dar mai ales pentru zona incertă și ambiguă dintre ele. Dintre creațiile sale, numeroase, le amintim pe cele de la Teatrul Mic (Edek din *Tango* – 1967, Unchiul Vania din piesa omonimă – 1978, rolul titular din *Minetti* – 1979, Profesorul Stravinski și Pilat din Pont în *Maestrul și Margareta* – 1980), precum și pe cele de la Teatrul Bulandra (Homutov și Kaloșin în *Anecdote provinciale* – 1977, Tartuffe și, respectiv, Molière în spectacolele-pereche *Tartuffe* și *Cabala bigoților* – 1982).

Daniela GHEORGHE, Institutul de Istoria Artei „G.Oprescu“

Marin MORARU și Toma CARAGIU în *D'ale carnavalului.*

Ⓟ

Șase ani de experimente pedagogice teatrale internaționale

Între 7 și 17 iulie 2005, la Sinaia, Catedra UNESCO a Institutului Internațional de Teatru, condusă de profesorul Corneliu Dumitriu, oganizează cea de-a VI-a ediție a Atelierelor Internaționale ale Școlilor de Teatru. Conceput a fi proiectul reprezentativ al „Programului UNESCO de mobilitate academică în domeniul teatrului“ – program aprobat în anul 2000 de către participanții la prima Conferință Mondială a Rectorilor din Școlile de Teatru, Atelierele de la Sinaia au reunit, în cei șase ani de existență, aproape 1000 de studenți și profesori din 46 de țări ale lumii (Albania, Australia, Belgia, Benin, Brazilia, Bulgaria, Canada, China, Columbia, Croația, Cehia, Egipt, Estonia, Finlanda, Franța, Georgia, Elveția, India, Iran, Israel, Italia, Japonia, Coreea, Liban, Macedonia, Maroc, Marea Britanie, Mexic, Norvegia, Peru, Polonia, Portugalia, Republica Moldova, Rusia, România, Singapore, Slovacia, Spania, Sudan, Suedia, Ucraina, Ungaria, S.U.A., Serbia și Muntenegru).

Scopul Atelierelor de la Sinaia este de a reuni anual, specialiști din învățământul superior teatral de pe toate continentele lumii, în jurul unor subiecte dinainte stabilite, pe care profesorii le analizează într-o primă etapă în cadrul propriilor catedre de specialitate, iar apoi le pregătesc cu număr limitat de studenți, pentru a-și putea face cunoscute metodele de lucru, și concepțiile lor pedagogice.

Primele întâlniri nu au avut teme de lucru prestabilite, la cererea participanților, această metodologie debutând din anul 2001, când temele au devenit obligatorii. În acest fel, scena Cazinoului din Sinaia a devenit o veritabilă scenă a lumii, unde întâlnești studenți și profesori din Canada sau Australia, din China sau Rusia, din Peru sau Belgia, din Ucraina sau Iran, din România, Grecia, Portugalia, Coreea sau S.U.A.

În 2002, tema aleasă a fost Sofocle, iar piesa *Antigona*. Școala Națională de Teatru din Lima a cerut în acel an organizatorilor permisiunea de a prezenta Atelierul „în manieră peruană“. Nimeni nu a înțeles cum va arăta Antigona într-o astfel de versiune . Atelierul însă a fost extraordinar! Profesorul și studenții din Lima au „deplasat“ acțiunea piesei, de la tragedia Antigonei de a-și îngropa fratele împotriva voinței lui Creon, către universul interior al acestui personaj. Scena a fost inundată de tradiții peruane, ce prezentau obiceiurile de înmormântare, starea celui care supraviețuiește dispariției unei rude foarte apropiate. A fost un atelier despre cultura și civilizația peruană. Participanții au obținut înțelegeri neașteptate despre religie, viață și moarte. Pe acest fundal, tragedia individuală a Antigonei a părut o picatură de suferință într-un imens ocean de durere universală.

Temele abordate la Sinaia în cei șase ani, au fost alese întotdeauna din CURRICULA UNIVERSITARĂ a școlilor de teatru, fiind prezentați autori precum: Shakespeare, Sofocle, Cehov, Lope de Vega, Brecht, García Lorca – iar în iulie 2005 urmând a se prezenta Molière și Eugen Ionescu.

Înregistrarea video anuală a acestor Ateliere de actorie și transpunerea lor pe CD-Rom-uri (subtitrate în limbi internaționale și distribuite ulterior Școlilor de teatru), a însemnat un „transfer" de material pedagogic excepțional către bibliotecile școlilor lumii, un material la dispoziția studenților și profesorilor din cele mai diferite facultăți de teatru. În paralel cu eforturile de înregistrare video, Catedra UNESCO–ITI, a editat în limbile engleză și franceză propria Revistă de Studii teatrale, în care a prezentat rezultatele acestor Ateliere, alături de alte informații utile, precum Conferințe și Seminarii desfășurate în alte țări, prezentarea unor școli de teatru sau a unor sondaje internaționale.

Între 7 și 17 iulie 2005, va avea loc, la Sinaia, a VI-a ediție a acestui proiect, cu două teme de lucru: *Tartuffe* de Molière și *Lecția* de Eugen Ionescu. Un număr de 10 școli de teatru și-au anunțat participarea, ele fiind din Belgia, Canada, China, Iran, Serbia și Muntenegru, Peru, Ucraina și România.

Vor participa la Sinaia și o serie de profesori, regizori și studenți din: Australia, Bulgaria, Grecia, Maroc, Rusia, S.U.A, Filipine, India, Japonia, Coreea, Burkina Faso, Mexic, Spania, Suedia și România.

O noutate a ediției din acest an o reprezintă includerea, în structura programului pedagogic al Atelierelor, a două stagii intensive destinate participanților, fiecare cu o durată de câte 30 de ore. Un colectiv alcătuit din 3 profesori invitați din Grecia (Yiannis Paraskevopoulos, Vassia Bakakou și Magdalene Pekri) pregătesc o cercetare despre „Teatrul antic grec", iar regizoarea Sayoko Shirotani din Japonia va susține un „Seminar de cultură japoneză", ilustrat cu exerciții practice din Teatrul *Kabuki.*

Atelierele și stagiile de la Sinaia vor fi insoțite de o Consfătuire internațională a pedagogilor din Școlile de teatru. În acest spațiu de dezbateri, profesori, regizori și critici de teatru vor avea posibilitatea să-și exprime opiniile despre pregătirea studenților-actori, despre Curricula Universitară și metodele de lucru din școlile lor (participanților europeni Catedra UNESCO–ITI le pregătește un studiu și o propunere de proiect despre aplicarea Declarației de la Bologna în învățământul superior teatral). Ce se va întâmpla în iulie 2005 la Sinaia? Un dialog artistic și pedagogic ce a devenit în timp respectat și așteptat în întreaga lume, o speranță continuă că spațiile geografice nu mai reprezintă un obstacol în calea nevoii de cunoaștere și de dialog internațional.

Veniți la Sinaia să vă întâlniți cu studenți și personalități teatrale de pretutindeni!

Chaire **UNESCO** de **l'INSTITUT INTERNATIONAL DE THÉATRE**
en colaboration avec
MNÉMOSYNE
Association Culturelle France-Roumanie

LE PREMIER HOMME

Editions Gallimard

d'Albert CAMUS

Version scénique de CATALINA BUZOIANU

Première mondiale

Fondation
du Château de Lourmarin

Directeur de la chaire UNESCO – **Corneliu Dumitriu**

Banque Nationale
de Roumanie

THEMATIC AND STRUCTURE OF THE COURSES

Sinaia, July 7-18, 2005

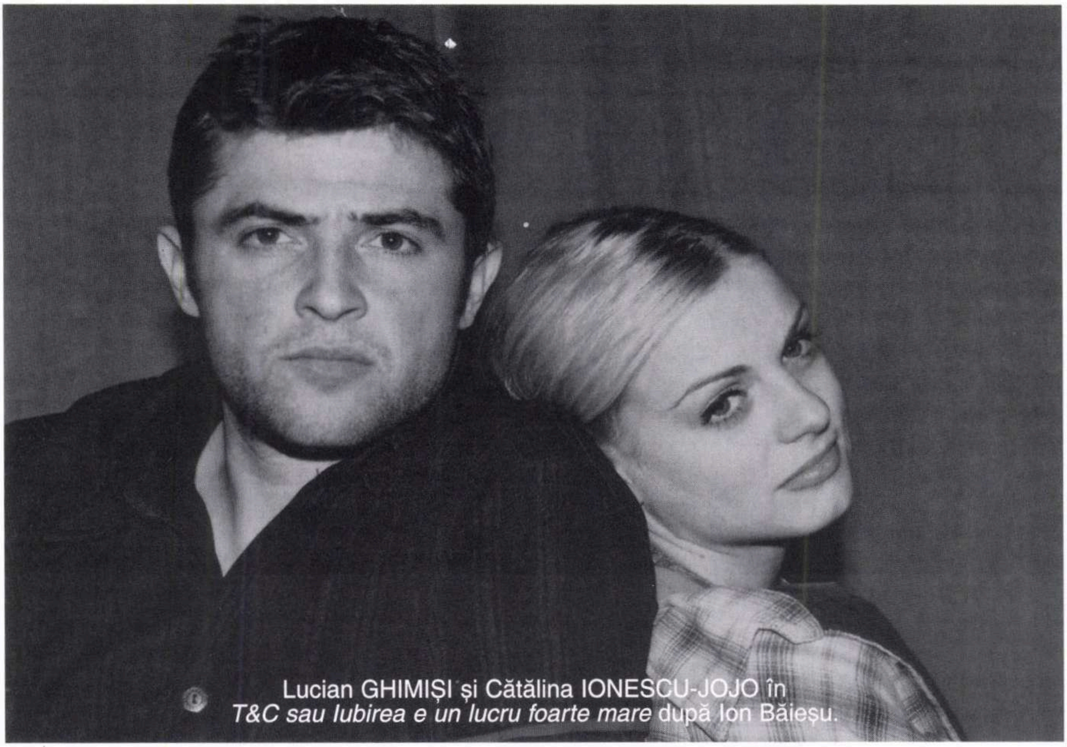
"ANCIENT GREEK THEATRE" Guests: Yiannis Paraskevopoulos, Bakakou Vassia, Bekri Magdallene from Greece		**"JAPANESE CULTURE"** Guest: SAYOKO SHIROTANI from Japan
Theme 1 08:30-12:30 **Introduction to Ancient Greek Tragedy** * Presentimental forms of art * Dionysian feasts * Dithyramb * Thespis * Ancient Greek Tragedy * Forming of working groups * Exercise, Hippocrates' circle	*10 July*	Theme 1 14:30-18:30 **Classical Japanese dance *Buyou*** * Basic Form (Stand, Sit, Bowing, walk, head move) * Movement simple dance. Difference of Male and Female Moves * Dealing with propos Fan, *Tenugui* towels
Theme 2 08:30-12:30 **Ancient Chorus** * From the Dithyramb to the chorus of the Greek Ancient Tragedy * Byway (Parodos) from Oedipus Tyrant	*11 July*	Theme 2 14:30-18:30 ***Kabuki* Movement** * Stage Combat Samurai fight choreography
Theme 3 08:30-12:30 **Ancient Greek Tragedy** * A means for the self-awareness of the citizens * A form of social-political control * From Hippocrates' circle to the chorus of Ancient Greek Tragedy	*12 July*	Theme 3 14:30-18:30 ***Kimono*** * How to properly wear *Kimono*, a Japanese traditional dress * Different ways to tie *Obi* sash
Theme 4 08:30-12:30 **Contemporary direction approaches to the chorus of ancient Greek Tragedy** * Examples by Reinhart, Peter Stein, Karolos Koun, Theodoros Terzopoulos, Tadashi Suzuki * Chorus from Agamemnon * Chorus from Medea	*13 July*	Theme 4 14:30-18:30 ***Kabuki* Makeups** * *Shironuri* How to create an authentic white face
Theme 5 08:30-12:30 **The tragic hero** * The triptych. Yvris (Vituperation). Attis. Nemesis. * Stage approach of roles through the sound-generating zones of the body. *Cassandra's monologue. Oedipus' monologue. Medea's monologue. The Guard's monologue.	*14 July*	Theme 5 14:30-18:30 **Experiencing four basic Japanese traditional arts** * *Noh* * *Kyogen* * *Kabuki* * *Bunraku*
Theme 6 08:30-12:30 **Self-trial and self-punishment** * Two motifs of the Ancient Greek Tragedy. * The third monologue of Cassandra. * The last monologue of Oedipus. The scene of Medea and Jason after the murder.	*15 July*	Theme 6 14:30-18:30 **Voice and physical training for Japanese artists** * Voice projection releasing tension * Physical training based on Noguchi *method* and *Yayama* kikou method
Theme 7 08:30-12:30 **MERCY and FEAR** * The function and the presentation of murder in the Ancient Greek Tragedy. * The route from the chorus to the tragic hero.	*16 July*	Theme 7 14:30-18:30 ***Shamisen*, a Japanese string instrument**
Theme 8 17:00-19:00 **Catharsis.** (open class)	*17 July*	Theme 8 14:30-16:30 **Japanese Culture** (open class)

P

Locul în care clipa e mai importantă decât eternitatea

Prin Teatrul din Buzău, artiștii (par că) trec fără să rămână. Vin, joacă și pleacă! Pot fi văzuți numai pe scenă. Nimeni nu-i întâlnește la cârciumă, în magazine ori la piață. Așa se face că, în locul acesta, actorii poartă încă aura mitului. Prin urmare, Teatrul „George Ciprian“ consfințește clipa. I se pare mai importantă decât eternitatea. Care, oricum, nu (dă semne că) ne aparține. Istoria lui se confundă oarecum cu cea a instituțiilor de gen bucureștene, pentru că, cel mai adesea, aici, sunt invitate spectacole de succes ale capitalei, ori se fac producții în care apar vedete bucureștene. S-ar putea spune că teatrul buzoian, creat după model occidental – adică angajându-și artiștii pe proiect, nu pe viață –, se află cu un picior în Europa încă de acum zece ani. Îi dorim să rămână așa. Un loc al clipei... de grație!

Sebastian PAPAIANI, Carmen TĂNASE și Niculae URS în *Podul sinucigașilor* de Paul Ioachim.



Lucian GHIMIȘI și Cătălina IONESCU-JOJO în *T&C sau Iubirea e un lucru foarte mare* după Ion Băieșu.

Alina BERZUNȚEANU și Gheorghe IFRIM în *Chinezii* de Michael Frayn.

Să nu vă lipsească din bibliotecă
GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC
supliment editat de revista noastră,
din care au apărut:
La vorbă cu **VLAD MUGUR** (interviu de Florica Ichim)
Ursit scenei: **MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu
El, vizionarul: **AURELIU MANEA**
Un personaj tainic: **ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache
Un cavaler fără iluzii: **PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu
O viață în sute de roluri: **MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu
Histrion de cursă lungă: **GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – ***Jurnal. Memorii***
DAN MICU – ***Un destin spulberat*** de Doina Papp
VASILE COSMA – ***Actor sub zodia Shakespeare***
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
Conversație în șase acte cu **TOMPA GÁBOR**
(interviu de Florica Ichim)
Patima pentru teatru sau **VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu
GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană
de Florica Ichim
Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu
IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru

Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 400.000 lei, iar întregul set de 16 cărți poate fi procurat cu doar 1.500.000 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI**, puteți să vă abonați pentru anul 2005, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

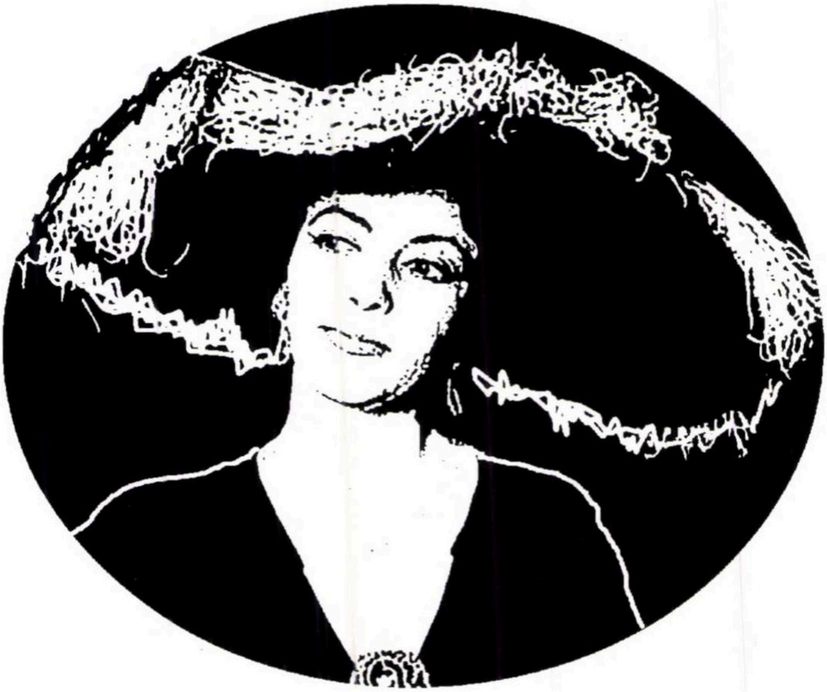
VĂ MULȚUMIM!

Marinela ȚEPUȘ și Andreea DUMITRU

IOSIF HERȚEA –
vrăjitor de sunete ciudate

Constantin PARASCHIVESCU

„Cu ochii deschiși"
sau
IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU



Florica ICHIM

GEORGE CONSTANTIN

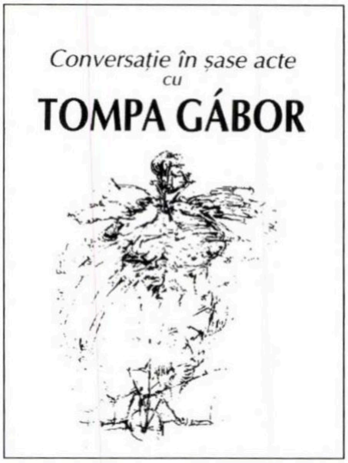
și comedia sa umană

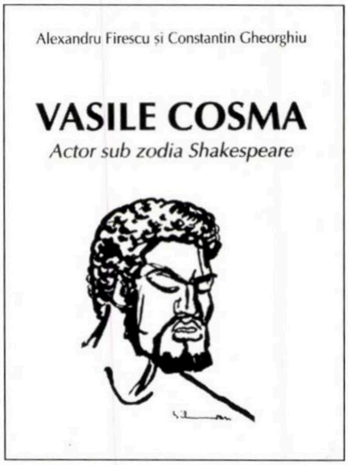
SUMAR

1 George Banu – Cavaler al Ordinului Literelor și Artelor
4 Peter Brook – 80 de ani
  5 George Banu: *Teatrul elementelor* (fragment din volumul *Peter Brook: regizorul și cercul),* traducere de Delia Voicu;
  14 *O istorie în trei acte* de Andreea Dumitru (*Peter Brook* de Michael Kustow.
15 Festivaluri, Gale, Aniversări
  15 Premiile Galei UNITER;
  26 „Țăndărică" la 60 de ani;
    27 *Ad usum Delphini* de Adrian Mihalache *(Mica sirenă* după Andersen – Teatrul „Țăndărică");
  29 *La Buzău... o aniversare și o gală*
    29 *Sărbătoare de primăvară* de Constantin Paraschivescu;
    31 *Capul de... regizor* (Gala noilor generații);
  32 Radu Macrinici *își prezintă... Atelierul numărul treisprezece* (Festivalul Internațional de Teatru Atelier, Sighișoara);
  34 Horațiu Mihaiu *...își prezintă Festivalul* (Festivalul Internațional de Teatru, Sf. Gheorghe);
  35 *FESTCO 2005 – Comedia la ora adevărului* de Ion Parhon;
  39 *69 de țări, 300 de manifestări* (Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu);
  43 *Fii student la teatru pentru un week-end!* (Festivalul Uși deschise 2005 – UNATC „I.L. Caragiale")
45 Interviuri
  45 Ion Caramitru: *„Unde există talent, există și șansă"* interviu realizat de Liana Ornea;
  52 Mircea Rusu: *„Un actor poate să stea «la cutie» 15–20 de ani și apoi să erupă ca un vulcan",* interviu realizat de Costin Manoliu;
  58 Marius Stănescu: *„Dacă teatrul nu e mărturisire și transfigurare, atunci nu e nimic,* interviu realizat de Tamara Susoi;
  66 Ion Mâinea: *„Învățătura de la tatăl meu – «dacă tot te apuci de un lucru, atunci fă-l bine» – m-a condus în viață",* interviu realizat de Elisabeta Pop;
  74 Ovidiu Ghiniță: *„Pentru mine lucrurile, niciodată, nu au fost definitive...",* interviu realizat de Mariana Ciolan.
79 Eseu
  Cristina Modreanu: *Laudă derizoriului – câteva considerații despre regia lui Bocsárdi László.*
84 Eveniment – *Woyzeck* de Büchner, regia Mihai Măniuțiu, la Teatrul Maghiar de Stat Cluj-Napoca:
  85 *Însemnele perfecțiunii* de Mircea Morariu;
  90 *Simplitatea maturității sau maturitatea care te poartă către simplitate?* de Marinela Țepuș;
  93 *Simple note...* de Crenguța Manea.

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"

Constantin Paraschivescu
Patima pentru teatru
sau
VIRGINIA ITTA MARCU


Conversație în șase acte
cu
TOMPA GÁBOR


Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
VASILE COSMA
Actor sub zodia Shakespeare

96 **Spectacole**

BUCUREȘTI

96 *Adulter și crimă* de Adrian Mihalache *(Nu se știe cum* de Pirandello – Teatrul „Nottara");
101 *A vorbi despre ceea ce nu se poate ști* de Radu Slobodeanu *(Nu se știe cum* de Pirandello – Teatrul „Nottara");
103 *Nivelurile realului* de Crenguța Manea *(Nu se știe cum* de Pirandello – Teatrul „Nottara");
104 *Marchizul de Sade în haine decolorate* de Mircea Ghițulescu *(Marchizul de Sade* de Doug Wright – Teatrul Odeon);
107 *Acuplare fără înfrânare* de Adrian Mihalache *(Marchizul de Sade* de Doug Wright – Teatrul Odeon);
109 *Teatru despre teatru* de A. Mihalache *(Șase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello – Teatrul „Bulandra";
111 *„Don Quijote" – pericolul rețetei* de Cristina Modreanu *(Don Quijote* de Cervantes – T.N.B.)
113 *Un alt Afrim* de Nicolae Prelipceanu *(Cheek to cheek* de J. Gardell – Teatrul „Nottara");
115 *Obiectiv vorbind...* de Antoaneta Iordache *(Pește cu mazăre* de Ana Maria Bamberger – Theatrum Mundi);
115 *Statuete de Tanagra* de Marinela Țepuș *(Step 100%* – ARCUB și Compania GESTUAL ART);
116 *Orfeu și imaginile descompuse* de Alina Mang *(Orfeu sau cum să te dezbraci de pene,* după Gellu Naum – Studioul Toaca și Teatrul Foarte Mic);
118 *Râsul cui?* de Alina Mang *(Nepotu'* de Adrian Lustig – Teatrul de Comedie);
121 *„Scaunele" cu decor de voci* de Mircea Ghițulescu *(Scaunele* de Eugen Ionescu – Fundația ATAC și T.N.B.);
122 *De toate, pentru toți* de Cristiana Gavrilă *(America-știe-tot* de Nicole Duțu – Radio Total și Teatrul Luni de la „Green Hours");
123 *Amintiri din lumea de dincolo* de M. Ghițulescu *(Petrecere într-un pian cu coadă* de Mihai Ispirescu – T. „Nottara");

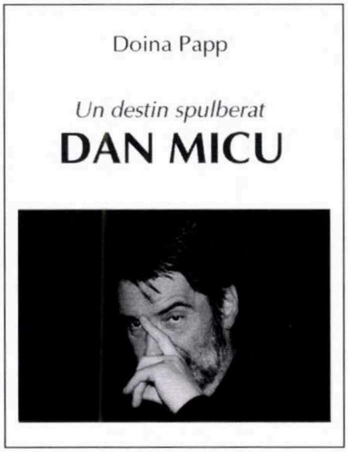
ARAD

126 *O clipă de Arad, constatări, ipoteze, aplauze pentru actori* de Antoaneta Iordache *(Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst, *Cheek to cheek* de J. Gardell, *Atentate la viața ei* de Martin Crimp – Teatrul „Ion Slavici" și *Capra cu trei iezi* de Ion Creangă, *Motanul încălțat* după Frații Grimm&Charles Perrault și *Prințesele vrăjite* de Cristian Pepino – Teatrul de Marionete);
131 Onisim Colta: *„Arta nu se poate lipsi de sacru",* interviu realizat de Ion Parhon;

TIMIȘOARA

135 *Romanță despre nimicul de trăit în fața morții* de Simona Donici *(Scaunele* de Eugène Ionesco – Teatrul German de Stat);
137 *Ambiguitatea personajelor și imaginea plastică violentă* de Ioan Jurcă Rovina *(Scaunele* de Eugène Ionesco – Teatrul German de Stat)
138 *Păpușile la „cabaret politic"* de Ioan Jurcă Rovina *(Regele moare... de râs* de Emil Șain – Teatrul pentru Copii și Tineri „Merlin");

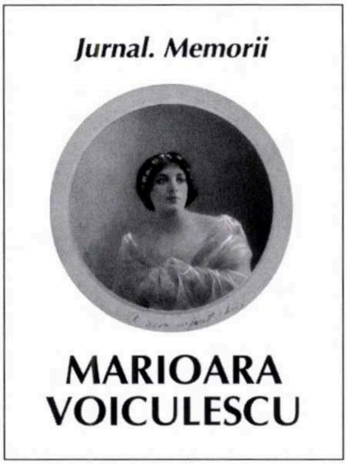
VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"



Doina Papp

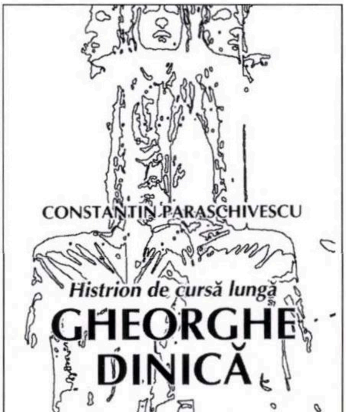
Un destin spulberat

DAN MICU



Jurnal. Memorii

MARIOARA VOICULESCU



CONSTANTIN PARASCHIVESCU

Histrion de cursă lungă

GHEORGHE DINICĂ

IAȘI

140 *Eul ca mască a Sinelui* de Ștefan Oprea *(Peer Gynt* de Henrik Ibsen – Teatrul Național „V. Alecsandri");
142 *În sfârșit, inițiativă particulară* de Oltița Cîntec *(Asasinii de scafeți* după *Lecția* de Eugen Ionescu);

CLUJ-NAPOCA

144 *Deșteptarea primăverii din pădurea adormită* de Ion Cazaban *(Frumoasa din pădurea adormită,* scenariu de Marc Bogaerts – Teatrul Național);

BRĂILA

147 *Diversitate și identitate* de Ion Cazaban *(Povestea unui înger* după *La Lilieci* de Marin Sorescu; *Năzdrăvanul Occidentului* de John Milington Synge; *Tăblia de la marginea patului* de Mimi Brănescu – Teatrul „Maria Filotti");

GALAȚI

150 *Personalități puternice, roluri ofertante* de Irina Ionescu *(Șantaj* de L. Razumovskaia – Teatrul Dramatic „Fany Tardini");

SIBIU

152 *Joc de echipă, improvizații de succes* de Irina Ionescu *(Derby,* un spectacol de Alexander Hausvater – Teatrul Național „Radu Stanca");
154 *Tristețea unor oameni singuri* de Oana Borș *(Cerere în căsătorie* de A.P. Cehov – Teatrul Național „Radu Stanca");

PIATRA NEAMȚ

156 *George Astaloș la Teatrul Tineretului* de Mircea Ghițulescu
(Spargere fără profit de George Astaloș – Teatrul Tineretului);

BRAȘOV

157 *O mască râde și două plâng* de Mircea Ghițulescu *(Fuck you, EU. Ro.PA!* de Nicoleta Esinencu; *O afacere sentimentală,* după *Blaise* de Claude Magnier; *Ispita.Reportaj,* după *Diavolul și Moartea* de Peter Turini – Teatrul „Sică Alexandrescu");
160 *Dialog regizor–actor* de Marinela Țepuș *(Fuck you, EU. Ro.PA!* de Nicoleta Esinencu – Teatrul „Sică Alexandrescu");

MIERCUREA CIUC

162 *Regizorul care se (re)găsește pe sine* de Marinela Țepuș *(Un tramvai numit Popescu,* după Cristian Popescu – S.R.R., Teatrul Național Radiofonic și *Tragedia omului* de Madách Imre – Teatrul Maghiar „Csiki Játékszin");

PITEȘTI

164 *Jucătorii de ieri și azi* de Constantin Paraschivescu *(Jucătorii* de Gogol – Teatrul „A. Davila");

ORADEA

166 *Un roman muzical* de Elisabeta Pop *(Tom Jones,* după romanul lui Henry Fielding – Trupa Szigligeti);
169 *Ce ironie!... să mori jucând un... bolnav închipuit!* de Elisabeta Pop *(Bolnavul închipuit,* după Molière și Bulgakov-*Teatrul de Stat, Trupa „Iosif Vulcan");*

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 6–7–8/2005
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: **FLORICA ICHIM**

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU

ISSN 1220-4676

TÂRGOVIȘTE

172 *O carte (de vise) scrisă în doi* de Andreea Dumitru *(Visele călătorilor de pe „Titanic"*, un scenariu de Mihai Măniuțiu – Teatrul „Tony Bulandra");

TÂRGU MUREȘ

173 *Decalogul deteatralizării* de Oana Cristea Grigorescu *(Paraziți* de Marius von Mayenburg – Teatrul „Ariel");

BOTOȘANI

175 *Chirița la Botoșani* de Corina Herghelegiu *(Cucoana Chirița* de V. Alecsandri – Teatrul „Mihai Eminescu");

TELEVIZIUNE

178 *Cum s-a născut un nou „Toujours l'amour"!* de Ion Parhon;

RADIO

181 *Mihuța noastră* de Constantin Paraschivescu
182 Noutăți teatrale
Auăleu – înființarea unui nou teatru.
185 Cartea de teatru
185 *Diagramele unui parcurs sinuos* de Mircea Morariu *(Scenele teatrului românesc, 1945–2004. De la cenzură la libertate* de Marian Popescu);
187 *Perseverența privitorului* de Mircea Morariu *(Privitor la aceeași scenă* de Vasile Savinescu);
189 *Scena, ca o mare iubire* de Constantin Paraschivescu *(Pragul iubirii* de Ion Parhon);
190 *Jocul cu satiri și măști la Michel de Ghelderode* de Gabriela Mihalache *(Rătăcirile Marelui Macabru. Școala bufonilor* de Michel de Ghelderode*)*
192 *(Post)modernul Bogdan Ulmu* de Oltița Cîntec *(Ion Creangă, dramaturg fără voie* de Bogdan Ulmu).
194 Noi în lume
194 *„D'ale carnavalului" la Naționalul budapestan* de Ana Scarlat;
199 Lumea la noi
199 *Portret de grup cu bărbați în mișcare* de Oana Cristea Grigorescu;
200 Din lume
200 *Pupi Siciliani* de Raluca Tulbure;
203 *Berliner Ensemble – un trecut fără viitor?* traducerea și adaptarea de Andreea Dumitru;
207 *Festivalurile verii 2005* de Andreea Dumitru.
209 Info UNITER
211 Calendar teatral
214 Catedra UNESCO: *Șase ani de experiențe pedagogice teatrale internaționale* – a VI-a ediție a Atelierelor Internaționale ale Școlilor de Teatru.
218 Teatrul „George Ciprian" Buzău – *Locul în care clipa e mai importantă decât eternitatea.*
228 TVR Cultural se prezintă

Cop. I: CLAUDIA IEREMIA
în *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tancred Dorst. Regia: Claudiu Goga.
Cop. II: BOGDÁN ZSOLT
în *Woyzeck* de Büchner.
Regia: Mihai Măniuțiu. Foto: Florin Biolan.
Cop. IV: Scenograful ȘTEFAN CARAGIU.

Revistă editată
de
FUNDAȚIA CULTURALĂ
„CAMIL PETRESCU"
și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU
Ciprian DUICĂ

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH

Ⓟ

75 de minute despre...

Panel show live pe TVR Cultural
Sâmbăta – ora 14,15–15,30
Moderator și realizator : IOANA DRĂGAN

TVR
CULTURAL

În iunie, la TVR Cultural, 75 de minute de provocare culturală

Sâmbăta la TVR Cultural totul este cultură. Sentimente, atitudini, gesturi, instrumente, mentalități de ieri și de azi, mitologii, curente de idei, viață cotidiană și istoria oamenilor obișnuiți. **75 de minute despre**... cu Ioana Drăgan vă propune și în luna iunie o provocare culturală, un talk-show incitant, cu personalități ale culturii române și vocea străzii.

Pe 11 iunie, emisiunea își propune să aducă în discuție problema banilor *(75 de minute despre bani),* iar pe 18 iunie, Ioana Drăgan împreună cu invitații săi vor discuta 75 de minute despre călătorii, telespectatorii fiind invitați într-o călătorie magică, antrenantă, o adevărată provocare culturală *(75 de minute despre călătorii).*

Nu pierdeți, așadar, sâmbăta la prânz, pe TVR Cultural, 75 de minute despre tot ceea ce ne definește existența

„Ia te uită, ce-ai uitat"

Duminica la ora 13,00

În luna iunie, provocări la „Ia te uită, ce-ai uitat", pe TVR Cultural

Magazinul cultural *„Ia te uită, ce-ai uitat"*, difuzat în fiecare duminică la ora 13,00 la TVR Cultural, și moderat de Florin Iaru, îi provoacă și în luna iunie pe telespectatori la discuție: patru întâlniri speciale, cu invitați de excepție, cu dezbateri incitante și fragmente din arhivă care vin în completarea temelor de discuție.

Astfel, ediția din 29 mai, înainte de Ziua Internațională a Copilului, va fi dedicată teatrului de copii, fiind o adevărată incursiune în acest univers fascinant. Dezbaterea va fi presărată cu citate prezentate de Carmen Palcu, actriță a Teatrului „Ion Creangă", precum și cu momente din arhivă.

Pe 19 iunie, emisiunea va aduce în discuție legătura dintre oameni și personaje. Invitați vor fi actori români renumiți, care vor împărtăși telespectatorilor povestea personajelor pe care le-au interpretat de-a lungul anilor, drumul care trebuie parcurs până la esența unui personaj, legătura care se stabilește între om și personaj și cum poate trăi omul din spatele personajului în umbra acestei entități imaginare.

În fine, pe 26 iunie, discuția va lua în calcul vacanța și stresul pe care, de multe ori, aceasta ni-l aduce. În căutarea relaxării și a dorinței de a ne recrea, de multe ori ne lovim de obstacole precum aglomerația de pe autostrăzi sau plajele mult prea aglomerate și uneori murdare. Așadar, o ediție într-un cadru relaxat, pe măsura vacanței care se apropie.

RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ

Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură. Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie de programe remarcabile la TVR Cultural.

www.tvr.ro

TVR CULTURAL

Alege valoarea

teatru
TVR
CULTURAL

RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ

Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură. Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie de programe remarcabile la TVR Cultural.

www.tvr.ro

Alege valoarea

muzică

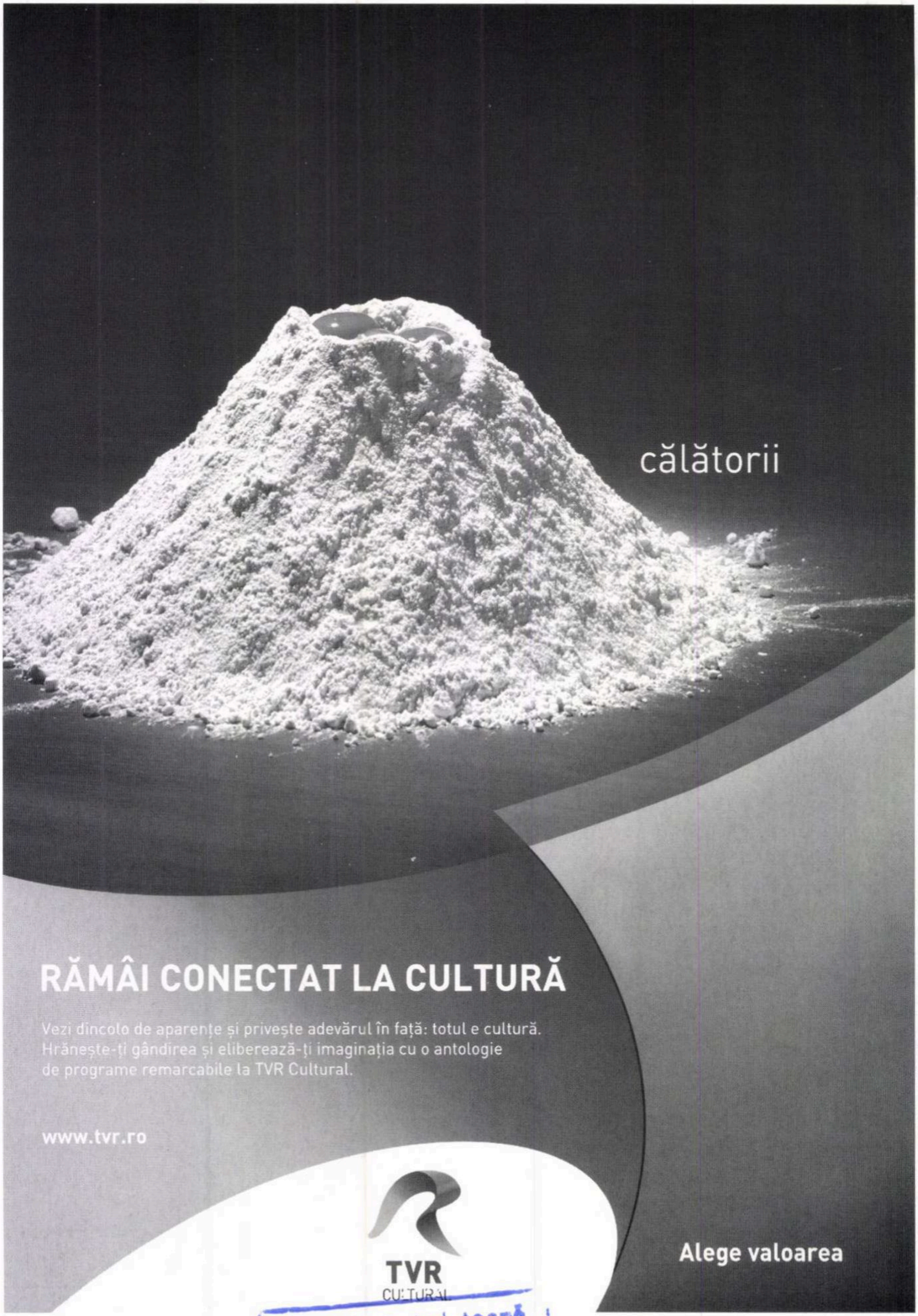
RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ

Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură. Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie de programe remarcabile la TVR Cultural.

www.tvr.ro

TVR CULTURAL

Alege valoarea

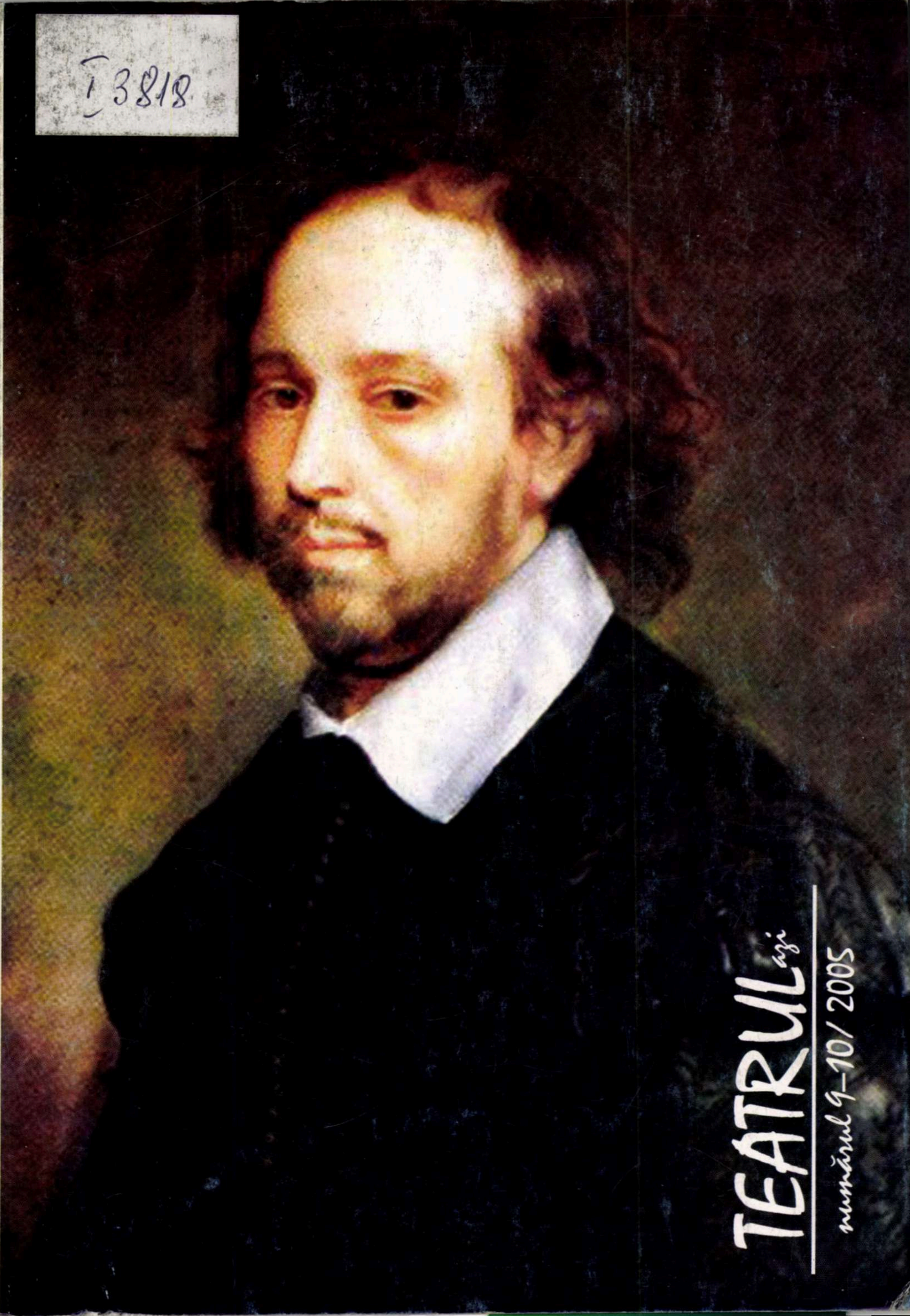

călătorii
RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ
TVR CULTURAL
Alege valoarea

Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură. Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie de programe remarcabile la TVR Cultural.

www.tvr.ro

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TARGU-MUREȘ

I 3818

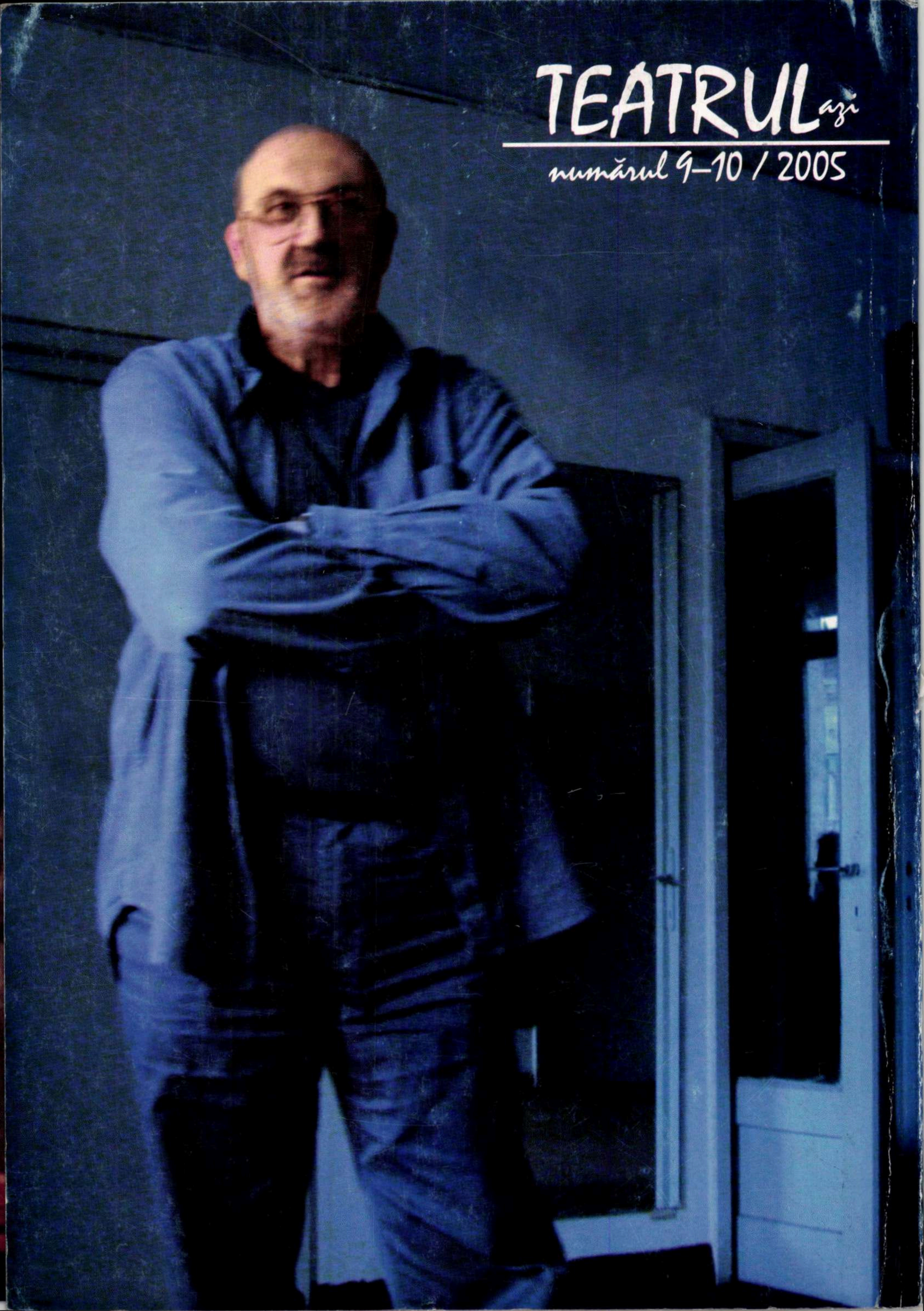


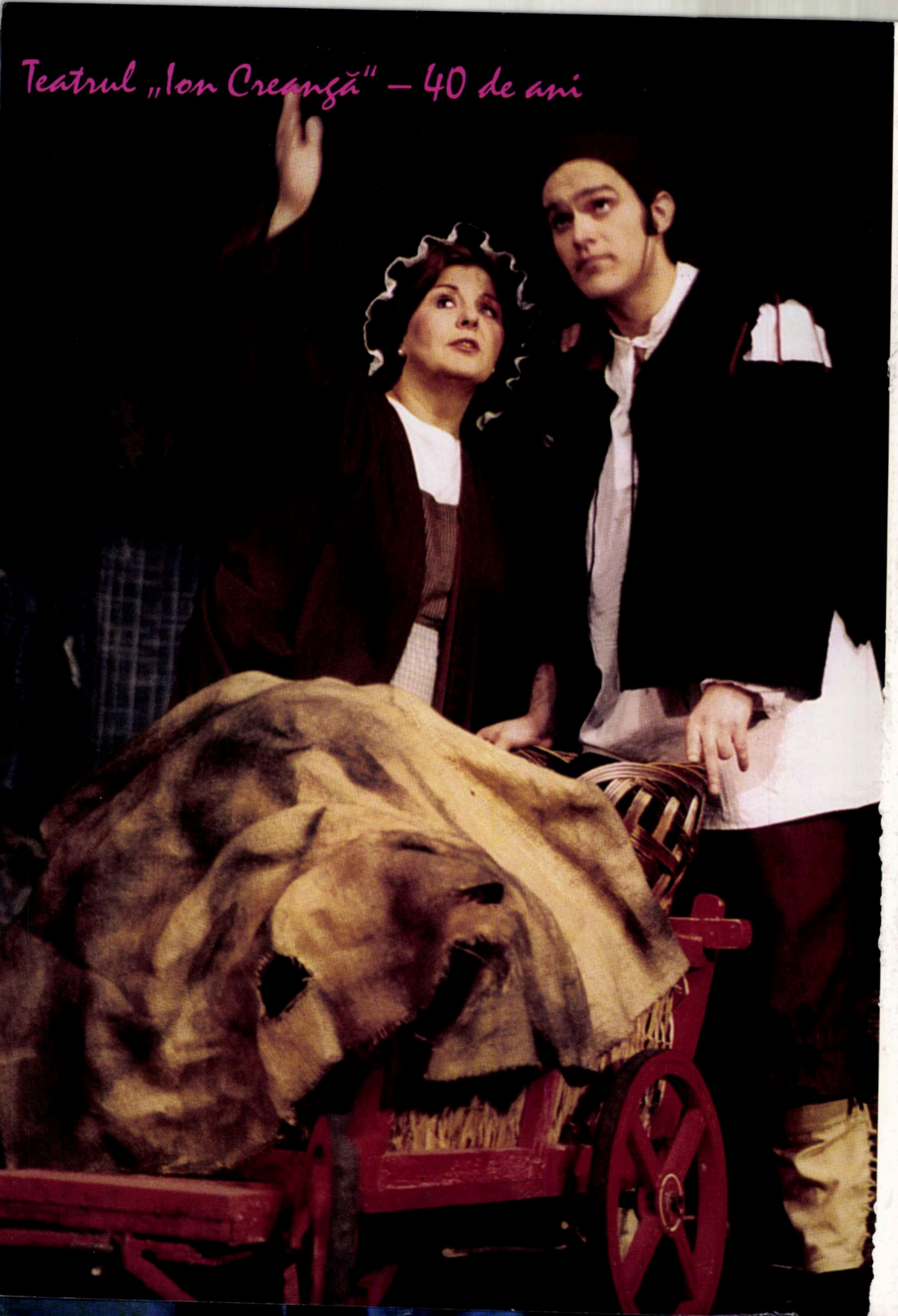
TEATRUL azi

numărul 9–10/ 2005

TEATRUL azi

numărul 9–10 / 2005





documentar

EOGRAPHICA

AMENI, LOCURI, VIETUITOARE

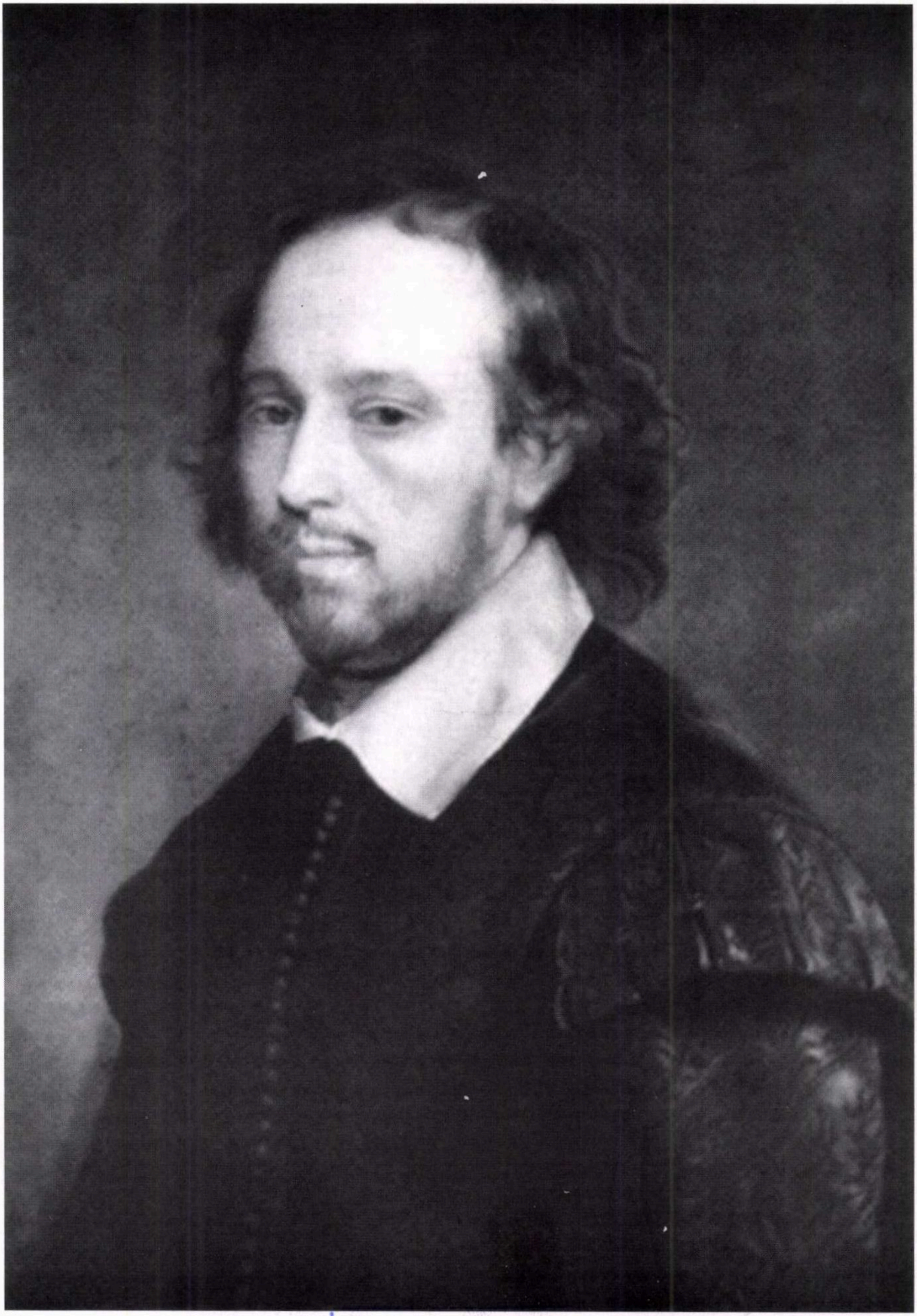
n fiecare sâmbătă, la ora 13:00 Cristian Lascu prezintă GEOGRAPHICA, documentar marca National Geographic la TVR Cultural

www.tvr.ro

TVR
CULTURAL

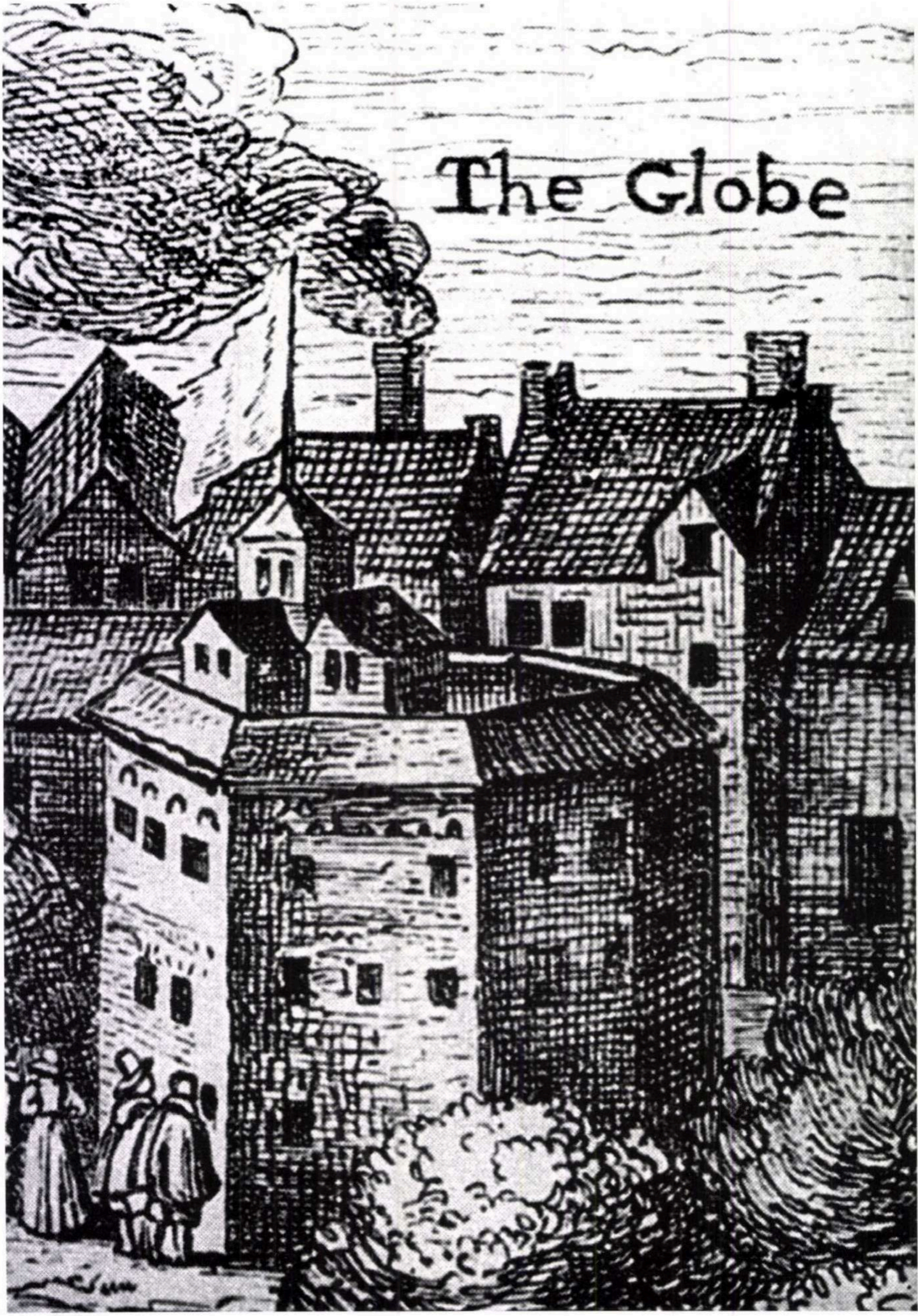
documentar
SÂMBĂTĂ ora 13.00

Alege valoarea



842-395 P

Biblioteca Judeţeană
MUREŞ
TÂRGU-MUREŞ


The Globe

Adjudecat: SHAKESPEARE

Antonio Ballesteros GONZÁLES

EDUARD III

Regele Eduard III, text dramatic considerat anonim până cu puțin timp în urmă, constituie la ora actuală ultima piesă ce a fost inclusă în lista creațiilor semnate de William Shakespeare [...]. Desigur că majoritatea criticilor, analizând mărturii și documente aparținând epocii, au avut în vedere încă de acum mult timp faptul că, probabil, Shakespeare a scris și alte texte în plus față de cele deja atribuite lui, dar care s-au pierdut sau din care nu s-au păstrat decât fragmente, printre ele numărându-se, aproape cu certitudine, *Love's Labour's Won* și *Cardenio*. Ceea ce a fost însă, și continuă să fie, motiv de aprinse dezbateri academice este dacă îi aparțin de asemenea lui Shakespeare texte considerate anonime sau atribuite de majoritatea analiștilor altor dramaturgi din epocă (cum ar fi, spre exemplu, drama istorică *Edmund Ironside*, a cărei amprentă shakespeariană, așa cum a demonstrat editorul său Eric Sams, rezultă ca indiscutabilă) și, dacă, mai ales la începutul carierei sale literare în ultimele decade ale secolului al XVI-lea, Shakespeare nu cumva a colaborat la scrierea unui nedeterminat număr de texte dramatice elaborate de alți autori, unii dintre aceștia putând fi colaboratori ai marelui dramaturg, circumstanță ce nu este inuzuală în contextul scenic elisabetan și iacobin. Este cazul piesei *Sir Thomas More* și, probabil printre altele, al lui *Eduard III*, fapt comentat anterior de analiști shakespearieni precum Giorgio Melchiori. [...]

Numeroși reprezentanți ai criticii shakespeariene din secolele al XIX-lea și al XX-lea, cu mai multă sau mai puțină bunăvoință, așa cum obiectiv demonstrează Eric Sams, [...] au omis și perpetuat, ca fiind certe, varii postulate preconcepute referitoare la opera și viața lui Shakespeare, ce, o dată cu trecerea timpului, s-au demonstrat a fi extrem de nocive, dat fiind că s-au transformat în opinii incontestabile a căror refutare ar fi fost percepută precum o anatemă, motiv pentru care s-au transformat în certitudini când, de fapt, le lipseau atât claritatea cât și evidența. În ceea ce-l privește direct pe Shakespeare, din cauza relativ puținelor cunoștințe referitoare la viața și modul său de gândire, s-a creat un paradox ce frizează absurdul: în timp ce informații pe care ni le-au lăsat contemporanii săi au fost ori ignorate și date uitării ori rău interpretate și manipulate, o serie întreagă de afirmații înșelătoare și nebunești, aparținând criticilor ulteriori lui Shakespeare (cu cel puțin două trei secole), s-au transformat în adevăruri irefutabile. [...]

În aceeași ordine de idei, merită semnalat faptul că în *The Raigne of King Eduard III* (titlul complet al piesei ce a fost publicată prima oară în 1596) există mai multe elemente tematice și stilistice considerate tipic shakespeariene

Foto 1.

decât în numeroase alte piese tradițional atribuite dramaturgului (asta pentru că au apărut enumerate în așa-numitul *First Folio*, ediție realizată în 1623 de John Heminges și Henry Condell ca un tribut al celor doi prieteni ai defunctului dramaturg), cum ar fi, spre exemplu, prima parte din *Henric al VI-lea*, *Pericle* (text scris în colaborare cu George Wilkins), *Doi tineri din Verona* și *Henric al VIII-lea* (acestea fiind scrise împreună cu John Fletcher). Așadar, trebuie avut în vedere că, în nenumărate ocazii, dramaturgii epocii elisabetane și iacobine, majoritatea membri ai uneia sau a mai multor companii, colaborau la redactarea textelor, supervizați de alți membrii ai respectivei trupe, printre ei actori, cei ce, finalmente, aveau ultimul cuvânt în ceea ce privea textul ce urma să fie pus în scenă. În concluzie, există o întreagă serie de opere dramatice ale Renașterii engleze ce nu au fost redactate doar de un singur autor. [...]

Factorii amintiți mai sus au dat naștere, încă de acum mult timp, polemicii legate de drama istorică *Eduard III*, text considerat până acum câteva zeci de ani ori anonim, ori apocrif lui Shakespeare, ori atribuit altor dramaturgi, precum George Peele sau Christopher Marlowe, fiind în consecință injust și aproape total ignorat încă de la a doua ediție a sa (din 1599) până practic în zilele noastre (cu excepția lui Edward Capell, primul care a încercat să-i atribuie textul lui Shakespeare, în 1760, și a câtorva critici germani, printre care Alexander Teetgen, ce susțineau aceeași teorie încă de acum două secole). În ultima vreme însă, studii mult mai solide și aprofundate, din punct de vedere filologic, stilo-metric și statistic, au demonstrat, cu toată certitudinea posibilă, că

Eduard III merită să facă parte din lista pieselor semnate de William Shakespeare. Chiar dacă, până în acest moment, a apărut doar într-o singură ediție a operelor complete (*The Riverside Shakespeare*), alte publicații, precum *The Norton Shakespeare* (ediție ce are la bază recompilarea prestigioasei *The Oxford Shakespeare*) își propun o viitoare introducere atât a acestei piese cât și a altora, la elaborarea cărora Shakespeare a participat, pentru a nu spune că le-a scris în totalitate.[...]

Spre a-și susține teoria (pentru care textul și contextul lui *Eduard III* reprezintă cea mai bună apărare), Sams dedică o parte substanțială a ediției sale studierii în amănunt a fiecărui posibil argument ce poate demonstra că Shakespeare este unicul autor al piesei. În continuare, rezumăm o parte dintre elementele identificatoare:

- Modul specific de folosire al aliterației în operele de tinerețe ale dramaturgului.
- Abundența de referințe semnificative, personale sau topice; merită menționat faptul că în *Eduard III* se fac referiri la personajele biblice Suzana și Iudith (în mod ciudat, numele fiicelor sale), la texte aparținând lui Christopher Marlowe, în special *Tamerlan cel Mare* din 1587, la Invincibila Armada, la versuri de Edmund Spencer, la propriile sale texte (*Venus și Adonis*, *Sonetele*...). Această ultimă categorie de referințe este, fără îndoială, o trăsătură tipică autorului de-a lungul întregii sale cariere.
- O serie de aluzii relativ explicite la evenimentele anului 1593, cum ar fi războiul dintre Turcia și Imperiul Habsburgic, fapt ce explică intrarea polonezilor și a „moscoviților“ în Crecy.
- Folosirea diferită a antitezei.
- Apariția de imagini recurente luate din Biblie, în special din *Geneză* și din *Evanghelia după Matei*, Shakespeare fiind unul dintre autorii cărora le place să utilizeze astfel de resurse.
- Mențiuni la acțiuni corporale și folosirea personificării.
- Utilizarea unor sintagme originale, caracteristice lui Shakespeare. În acord cu autori precum Hart, nici un grup de vocabule nu ajută atât de mult pentru a diferenția o piesă de alta ca numărul și tipologia sintagmelor prezente în fiecare dintre ele. Se remarcă în mod special compozițiile adjectivale – în principal, cele ce se termină în participiul prezent (din limba engleză), extrem de frecvente în opera dramaturgului.
- Prezența unor vocabule definite în *Oxford English Dictionary* ca fiind utilizate pentru prima oară de Shakespeare.
- Imagini inedite de faună și floră.
- Folosirea *Cronicilor* lui Jean de Froissart, volum ce aparținea Lordului Hudson, Lord Șambelan, din a cărui companie a făcut parte Shakespeare din 1594 și până la sfârșitul vieții, fiind unicul dramaturg căruia îi este cunoscut acest atribut distinctiv.
- Exprimarea unor idei personale despre elemente belice (soldați, tobe, spade, zgomote).
- Imagini exclusiv shakespeariane ce descriu momente precum terifiantul spectacol elisabetan al bătăilor de urși *(„bear-baiting“)*, ori percepția diferitelor părți ale corpului uman precum ornament ori podoabă, folosirea cuvântului „sands“ (nisipuri“) la plural pentru a exprima infinitul, sau și definirea metaforică a virginității prin vocabula „treasure“ (comoară).

- Întrebuințarea de *„image clusters“* (asociații de imagini), procedeu specific shakespearian ce constă în asocierea semantică a unui cuvânt-cheie reiterat altora, producând un efect de o inegalabilă stranietate.
- Folosirea de termeni juridici specifici, în legătură cu care Sams comentează: „Practic, întrega distribuție din *Eduard III* pare să fii urmat cursurile Facultății de Drept“, dovadă stând abundența de formule juridice utilizate de personajele piesei. În plus, prezența abrevierillor specifice sunt o probă în plus că Shakespeare a lucrat ca asistent de avocat.
- Folosirea de termeni referitori la uniunea prin căsătorie de o solemnitate lingvistică specială și conceptuală de ritual și jurământ, caracteristică tânărului Shakespeare.
- Apariția unor neologisme și locuțiuni de noi cuvinte, atestate doar în textele sale.
- Utilizarea așa-ziselor „shakespearianisme“: vocabule sau fraze proprii autorului.
- Dezacordul dintre substantivul la plural și verbul la singular, proces lingvistic denumit *„doble hendiadis“,* propriu doar lui Shakespeare dintre toți dramaturgii contemporani lui.
- Aluzii clasice extrase din *Metamorfozele* lui Ovidiu și din *Viețile paralele* ale lui Plutarh, principalele surse de inspirație greco-latină din creația shakespeariană.
- Asemănări cu alte texte ce evident aparțin autorului, ulterior publicate, ce se pot demonstra din abundență, comparând în special cu piese precum *Richard II*, *Romeo și Julieta*, *Hamlet* (în diferitele versiuni), *Sonetele*, *Henric V*, al treilea act din *Henric VI*, *Regele Ioan* și *Măsură pentru măsură*. Sams enumeră aproximativ 800 de similitudini relaționate cu opere ulterioare shakespeariene.
- Folosirea exhaustivă a limbajului gnomic și proverbial.
- Proliferarea jocurilor de cuvinte și sofismelor lingvistice, resurse atât de dragi lui Shakespeare.
- Utilizarea rimei recurente, artificiu rar întâlnit în opera altor dramaturgi contemporani lui.
- Caracteristici ale așa-numitei „Hand D“ (caligrafia literei D), descoperite în manuscrisul operei *Sir Thomas More,* atribuite ulterior unui grup de autori, Shakespeare între ei, manuscris în care apare respectiva caligrafie. Multe dintre trăsături apar în transcrierea primei ediții a lui *Eduard III*. Sams întocmește o listă exhaustivă de elemente grafice tipice pentru „Hand D“.
- Tautologii shakesperiane, unele dintre ele de caracter general, reflexive, de dicție, referitoare la construcția imperativ-vocativă și la prezența repetițiilor.
- Răsturnări de fraze prin anumite elemente lingvistice cu caracter emfatic, cum ar fi *„But soft“,* extrem de utilizate de Shakespeare.
- Cuvinte din aria semantică referitoare la categorii și clase sociale, profesii și meserii.
- Cuvinte ce încep cu prefixul „un-“, de asemenea mult utilizate de Shakespeare. Această particularitate demonstrează preferința dramaturgului de a se exprima antitetic. În tragediile și dramele shakespeariene apar în medie 40 de astfel de construcții antitetice. Sams calculează, și în unele situații analizează, 33 de astfel de exemple de cuvinte prezente în *Eduard III*, unele dintre ele cu cel puțin două sensuri diferite.

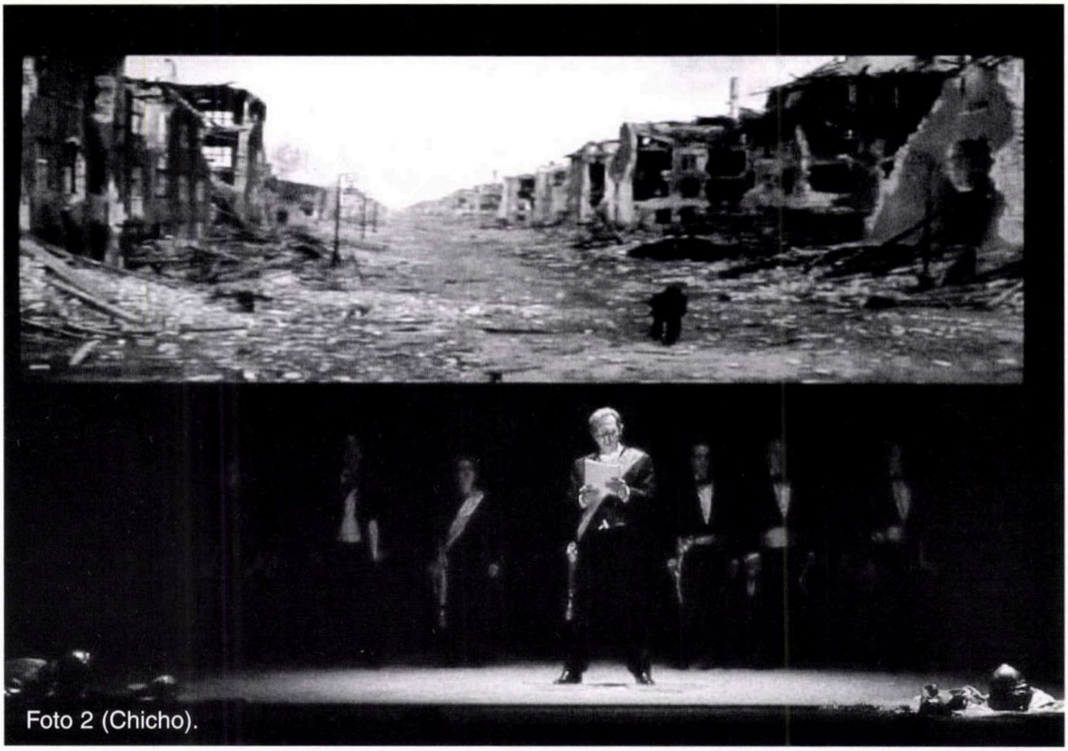


Foto 2 (Chicho).

Odată analizate argumentele lui Sams, merită menționat faptul că ele conving până peste măsură că Shakespeare este unicul autor al piesei Eduard III (evidențe în special de natură textuală și retorică). [...] Desigur, trebuie luat în considerare și punctul de vedere al lui Giorgio Melchiori, ce se bazează însă pe riscanta ipoteză, generalizată deja, conform căreia un număr nedeterminat de texte dramatice elisabetane sunt rodul colaborării dintre mai multi dramaturgi, fapt nedovedit însă decât în cazul câtorva texte recunoscute și semnate ca atare în epocă.

Fără îndoială, polemica rămâne deschisă. În ultimă instanță însă, cred că este un act de justiție în a-i restitui lui Shakespeare piesa *Eduard III* – chiar și sub dubioasa circumstanță cum că nu i-ar aparține în totalitate, dar că totuși este în mare parte creația sa – operă dramatică de o valoare teatrală și retorică impresionantă.

Traducere **Ioana ANGHEL**

P.S.: Textul de mai sus este traducerea câtorva fragmente esențiale din studiul introductiv semnat de prof. Antonio Ballestros Gonzáles, profesor la Universitatea Castilla-La Mancha, la volumul variantei spaniole a piesei *Eduard III,* publicată de Asociația Regizorilor de Teatru din Spania, anul acesta. Textul shakespearian a fost pus în scenă doar la Royal Shakespeare Company în anul 2002, în regia lui Anthony Clark (foto 1). Cu ocazia lansării traducerii realizate de profesorul Gonzáles, Teatro Español de Madrid a prezentat publicului o lectură dramatizată în regia lui Juan Antonio Hormigón (foto 2).

OCTAVIAN COTESCU

Ne lipsește de 20 de ani

Constantin PARASCHIVESCU

Un artist delicat și puternic

„Când m-a văzut doamna Bulandra, nu m-a plăcut deloc, m-a primit cu neîncredere și a exclamat: Cine mi l-a trimis aici?“, mărturisea, într-un interviu din 1969, **Octavian Cotescu**. După 19 ani pe scena aceluiași teatru, Municipal în 1950, când l-a văzut venerabila directoare, apoi „Bulandra“, după ce dânsa s-a stins în 1961. Și tot 19 ani avea el în 1950. Ciudățenia e că nici el n-a vrut să vină: l-a repartizat comisia ministerială de examen de la Iași, la absolvire, unde terminase cursurile la Conservator, paralel cu liceul. Născut la Dorohoi (23 august 1931), crescut și format în Moldova, ar fi vrut să rămână în inima ei, la Teatrul Național din Iași, unde văzuse primele spectacole cu Miluță Gheorgiu, cu viitorul lui profesor Ion Lascăr și unde jocul lui Ștefan Dăncinescu îl entuziasmase cândva într-atât, încât se vedea în locul lui pe scenă la aplauze. „Îmi amintesc cum m-a speriat capitala când am călcat prima dată pe trotuarele ei“, mai spune dânsul; „Eram un băiat timid, închis, provincial – mă rog, provincial în sensul romantic al cuvântului“. Înalt, subțirel, e luat în seamă de Moni Ghelerter, care-l distinge dintr-un grup de figuranți și-i atribuie un rol episodic într-o piesă pe care o regiza la Municipal. Apoi, marea actriță îi oferă prilejul să joace alături de ea în *Pădurea* de Ostrovski, într-o distribuție de „coloși“ – „și asta mă sufoca pur și simplu de emoție“ –, cu Ștefan Ciubotărașu, Jules Cazaban, Emil Botta.

Avea 20 de ani atunci, exact câți au trecut acum de la dispariția sa, 23 august 1985. Cu doi ani înainte, în 1983, deplângea plecarea în neființă a neuitatului Amza Pellea, „lăsându-ne mărturia luminoasă a unei vieți «jucate» bine și temeinic“. Doar de 52 de ani Amza, 54 Cotescu. Doamne, ești atât de gelos pe darurile care ni le faci nouă cu aceste miracole însuflețite, că le iei atât de grabnic la Tine?... Ne-a lăsat și el mărturia luminoasă a unei vieți bine și temeinic „jucate“, într-o carieră exemplară de artist și pedagog.

Peste 60 de roluri în teatru, vreo 50 în film, 30 la televiziune!

Premiat în 1962 pentru Gogu din *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu, îi rămâne recunoscător dramaturgului – căruia îi mai întruchipează cu succes personajele principale din *Tandrețe și abjecție, Acești nebuni fățarnici* – pentru că „m-a învățat ce înseamnă a fi generos până la umilință în fața vieții și a artei“. O modalitate originală de interpretare, prin măiestria unui joc dublu, cu schimbări surprinzătoare de expresie, înșelătoare, inimitabile, cuceritoare artistic. Cu blajină ironie pe față. „Este extraordinar cum asimilează acest actor viața și cum o supune unui sistem interior de stoarcere de semnificații“, spunea regizorul Lucian Pintilie, care i-a propus modalitatea lucidă și distanțată de interpretare. Ar trebui numiți: *Minetti* din piesa cu același titlu de Thomas Bernhard, *Prof. Stravinski* și *Pilat din Pont* din *Maestrul și Margareta* de Mihail Bulgakov, *Tartuffe* și apoi *Molière* din *Cabala bigoților* de același autor rus (două creații distinse cu premii), filmele *Operațiunea Monstrul*, regia Manole Marcus, *Iarba verde de acasă*, regia Stere Gulea, *Bietul Ioanide*, regia Dan Pița, *Saltimbancii*, regia Elisabeta Bostan, *Înghițitorul de săbii*, regia Alexa Visarion.

Și *Jupân Dumitrache* din *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale la televiziune, cu ochii „lucindu-i a ghidușie“, cum spune regizoarea Sorana Coroamă-Stanca. De asemenea, cariera pedagogică începută în 1960 ca asistent la I.A.T.C., profesor universitar și rector în ultimii ani de viață. E distins în 1984 cu premiul A.T.M. pentru întreaga activitate.

Revăd în memorie o scenă extraordinară între el și Toma Caragiu (*Tipătescu,* din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, la „Bulandra“, când personajele lor se întâlnesc fără voie, *Cațavencu* crezând că o va vedea pe *Zoe*, *Tipătescu* cedând rugăminților ei de a-i obține scrisoarea cu orice preț. Și începe o luptă, o încleștare în care unul își stăpânește cu greu mânia la fiecare ofertă respinsă (*Tipătescu*), celălalt surâde cameleonic, precaut, cu ochii la pândă și glas mieros, felină încolțită cu asul în mânecă. Un duel artistic de o uluitoare gradație și tensiune comică, într-un joc scăpărător de alternanțe între furie mocnită și viclenie. Scenă din fericire păstrată pe o peliculă din arhiva TVR-ului, dar nimeni nu cere s-o vadă, s-o revadă și s-o studieze cu viitorii actori, pentru a înțelege mai bine arta adevărată și mesagerii ei iluștri din a doua jumătate a secolului trecut.

Distinsa lui soție, actrița Valeria Seciu, i-a cinstit memoria cu un parastas, sâmbătă 20 august. „Delicat din iubire de om, de viață, de teatru, puternic de o sută de ori într-o singură zi“, îl descrie dânsa în cărticica publicată de Editura Meridiane (1993).

În rolul Cațavencu din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale.

Cătălina BUZOIANU

Zâmbetul lui Octavian Cotescu

O pasăre chinuită, căreia oameni bezmetici i-au legat un clopoțel de gât, zboară neliniștită, se zbate fluturând haotic din aripi, alungată cu pietre, semănând pe drumuri desfundate spaimă, panică, revoltă. Mă obsedează imaginea din filmul *Caos* al fraților Taviani, după cinci nuvele de Pirandello. Pasărea aceasta neagră, tristă, neîndurătoare, zgârâie ascuțit urechile cu limba ruginită a tălăngii, lovește spasmodic sufletele cu penele aspre ale aripilor neîndemânatice.

I-am povestit filmul lui Octavian Cotescu, și el a stat și a ascultat până la sfârșit, cuminte, delicat, politicos. La început zâmbea. Pe urmă chipul i s-a concentrat, grav. A ascultat până la sfârșit. Apoi s-a ridicat și a ieșit din cameră. Eram la Cumpătu. Afară ardea un foc mare, scânteile se ridicau spre cer în jerbe strălucitoare și se stingeau căzând în fulgi de cenușă. Apoi...

Îmi amintesc zâmbetul lui stins dintr-o dată. Cred că unul dintre cele mai prețioase daruri prin care viața i-a răsfățat pe contemporanii lui, drept compensație pentru destule neajunsuri, este *Zâmbetul lui Octavian Cotescu*. Puțin șiret, puțin uimit, puțin jenat, de parcă și-ar fi cerut mereu scuze. Umorul lui (care venea de demult, din timp și spațiu însorit), umorul lui acid ca un fruct murat filtra totul, oameni, situații, viața însăși, prin moliciunea dulce-acră, strepezit, ascuțit, adânc înțelegătoare a zâmbetului. Acel zâmbet care i-a întregit expresia figurii până ce frâna brutală, haotică a durerii l-a șters de pe chipul lui.

În cea din urmă zi stătea sub munți, pe o bancă, înconjurat de ziare. Lumina era limpede și albastră, suspect de albastră, ca într-o reclamă turistică. Râdea și era foarte fericit. Electrocardiograma era perfectă. Ar fi râs a doua zi în hohote. Oricine râdea în preajma lui. Viața și împrejurările deveneau suportabile, iar speranța fixa pentru un timp nisipurile mișcătoare ale existenței. Dacă ne-ar fi putut învăța secretul acesta așa cum a îndrumat, curățat, șlefuit atâta cantitate de talent, așa cum a demonstrat, la locul pe care-l ocupa de drept, că imposibilul poate deveni posibil! Chiar și în momente fără nădejde, când brutala, haotica întâmplare ne aruncă în miezul unor evenimente absurde. Ca punctul negru, sigur, neîndurător, care s-a așezat implacabil la locul lui, la sfârșitul unui capitol. Un capitol din Istoria Teatrului Românesc, pe care acest bogat, generos și inimitabil (deși atât de imitat) actor, l-a scris cu har, pasiune, demnitate, umilință și neliniștită zbatere. Încrezător ca un copil și neîncrezător ca un bătrân, acest bărbat, atât de tânăr încă, era un încântat și neîncântat spectator și interpret al spectacolului vieții. Uimirea, incertitudinea sporeau dramatic farmecul unic al harului său, atât de grav comic. Nimeni n-a surprins mai crud decât el imbecilitatea agresivă a imposturii. Nimeni n-a distilat mai suav, mai inconfundabil zaharat pestilențiala duhoare a pretențiilor calpe. Se scălda cu voluptate în materia fecundă, suculentă a teatrului lumii. Se dezagregase, până la uitare de sine, în Caragiale, Mazilu, Băieșu, dar știa să clădească, impunătoare, statua lui Molière – muritorul – din fața cupidă a nemuritorului Tartuffe. Ca rector al Institutului de Teatru a făcut tot ce a putut pentru ideea de școală românească de teatru, într-un moment de răscruce, cheltuindu-se pe sine pentru rodnicia ei. Cu o mare capacitate de a descoperi și specula valoarea, cu imensă dragoste, a aruncat în arena teatrului câteva dintre cele mai impetuoase talente ale zilei de azi. Ce le spunea, ce știa el să le spună, cum i-a învățat așa de bine lecția cea mai simplă și cea mai grea, grăuntele acela prețios de adevăr pe care se temea să nu-l piardă?

A clădit temeinic și s-a risipit pe sine pentru a se dărui celorlalți, cu uriașă generozitate. A trecut prin oglindă din lumea lui Caragiale și Mazilu în lumea lui Swift și a lui Lewis Carroll. Mi se pare că zâmbetul lui plutește în eter ca zâmbetul Pisicii din Cheshire și după ce imaginea materială a corpului, din ce în ce mai suplu, mai timid adolescentin, dispare...

(Din vol. *Novele teatrale*, Ed. Meridiane, București, 1987, pp.233–235).

În *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu.

În *Cabala bigoților* de Bulgakov.

O zi cu Andrei Șerban

Miercuri, 8 iunie

În atmosfera de febrilă așteptare (cu nervi întinși la maximum, cu neliniști și emoții mai mult sau mai puțin camuflate), apare Andrei Șerban, venit dintr-o lume liberă cu adevărat, aducând cu sine o pace care risipește toată agitația, ca prin farmec. E ora 9:30. În biroul directorial, îl așteptau directorul teatrului, prof.univ.dr. Ion Vartic și Doina Modola.

Planul e expus în detaliu. Una dintre idei ar fi o piesă din zona francofoniei, care nu s-a montat de mult în România, un Maeterlinck, *Sora Béatrice,* în traducerea lui Ion Minulescu făcută în 1912 (s-a jucat prin anii '20, în formulă experimentală). Uimitoare este acuratețea traducerii. Andrei Șerban face observația că limba se schimbă de la un an la altul, dar această piesă are „un aer ușor vetust, de vechi frumos, care te atrage. Asta merge". Vrea să încerce fragmente. Cei 75 de participanți (actorii Naționalului clujean și studenții de la teatru) îl neliniștesc, într-un fel, pe regizor. În funcție de grupele de lucru constituite, vor fi împărțite textele, care vor fi studiate de fiecare separat. Peste câteva zile vor fi prezentate intențiile. Aceasta pare a fi unica soluție pentru „a înțelege puțin despre ce este vorba în relația cu un text și cu un grup de actori sau de studenți". Felul cum vor decurge exercițiile dă naștere la anumite neliniști. Părerea lui Andrei Șerban este că actorii nu vor dori cu tot dinadinsul să participe la această parte a atelierului, întrucât, după absolvire și angajarea într-un teatru „chestia cu exercițiile e... mai încet". Deci exercițiile vor fi rezervate doar studenților. Ion Vartic crede, însă, că în trupa de

La conferința lui Andrei ȘERBAN.

actori, fiind mulți tineri, aceștia vor cere să participe, dacă nu se va putea altfel, împreună cu studenții. Mai cu seamă că mulți dintre ei au renunțat la alte proiecte, pentru a putea fi prezenți la atelier, deci trebuie găsită o rezolvare. „Pentru mine, cel mai important lucru, la acest nivel, este dorința și pasiunea cuiva de a lucra. Și dacă este vorba de o pasiune și o dorință adevărată, ceea ce am impresia că toți au, de ce să le tai această șansă?" „Dacă voi lucra un spectacol, este cu totul altceva. Sigur că e o rigoare, o selecție absolută pentru ceva foarte complicat și precis." Soluția: se vor face două grupe de lucru. Dar pentru un număr atît de mare de participanți e nevoie de un spațiu pe măsură. I se explică regizorului că scena mare este, alternativ, a teatrului și a operei. Ar mai exista Studioul „Radu Stanca" sau parcul de la Facultatea de Litere. În teatru există și Scena Mică a operei sau sala „Caragiale". De asemenea, tudioul „Euphorion". Însă aceste spații ar fi pentru grupele de lucru mai mici. Andrei Șerban vine cu completări la programul deja afișat: la întîlnirea de la Casa Tranzit, de vineri, 10 iunie, regizorul va citi din cartea sa autobiografică fragmentul despre experiența trăită la Paris, la Centrul de Cercetări Teatrale al lui Peter Brook; apoi va fi proiectat filmul cu *Faust* de Gounod, ultima mizanscenă la Metropolitan Opera din New York, în 2005.

Ion Vartic prezintă trupa: cei mai vechi – Melania Ursu și Anton Tauf, cunoscuți de Andrei Șerban și cei mai noi – tinerii absolvenți ai facultății de teatru clujene, reînființată în 1990 (desființată în 1952). Invocă personalitatea lui Marian Papahagi, care a fost direct implicat în reînființarea învățămîntului teatral la Cluj (se discută și despre dificultățile întâmpinate, Universitatea nedorind teatru la Cluj – „li se părea ceva frivol").

În drum spre Cluj, Andrei Șerban se oprise pentru scurt timp la Sibiu, oraș pe care l-a vizitat, copil fiind. Este interesat, ca de obicei, de spații neobișnuite uneori, sau de spații neteatrale, unde „evident, e o aventură. Cum am folosit de exemplu, spațiul Naționalului (bucureștean) pentru *Trilogie...* se intra prin altă parte, erai cu totul dezorientat, luat prin surprindere, nu? [...] Ceva cum ar fi *Peer Gynt*, dacă aș pune *Peer Gynt*, care este un lucru imens, aș dori un spațiu altfel decât cel de teatru [...] o hală, de exemplu, unde publicul ar sta pe două părți, ca la tenis. Această idee e excelentă pentru un teatru epic, un teatru mare, un teatru-fluviu [...]. Sau pentru *Sora Béatrice,* o biserică. Pentru că acțiunea se întâmplă într-o mănăstire, tema este religioasă, Beatrice care evadează din mănăstire ca să revină la sfârșit, statuia Fecioarei... nu se poate mai bine. Adică asta, într-un teatru, pe scenă, devine banal. Pentru că nu crezi. Acolo crezi pentru că ești în biserică. Văzând spații, inspiri anumite proiecte. Sigur că, de exemplu, dacă aș lucra *Visul unei nopți de vară*, aș avea nevoie de un teatru. Sunt lucruri pe care le pot face într-un teatru și lucruri pe care, aș putea foarte bine să le fac înafara teatrului." „Prima oară cînd am făcut *Electra* la Paris, cu o trupă americană, înainte de Național, am făcut-o la *Saint-Chapelle,* în catedrală. Nu m-am gândit niciodată la asta. Dar Jean-Louis Barrault m-a invitat și m-a întrebat unde vreau să fac *Electra*. Eu am spus că într-un loc miraculos. Nu am spus biserică, am spus doar: într-un loc miraculos. Și el mi-a spus: «miraculos? Ce poate fi mai miraculos decât *Saint-Chapelle,* cu vitraliile?» Era în 1973. Nicăieri nu a fost mai uluitor decât acolo! Ce vreau să spun cu asta – faptul că locul dă ceva unic pentru întreg. De asta sunt convins."

Ora 11:00 – Studioul „Radu Stanca": întâlnirea cu studenții

„Aș vrea să știu dacă voi aveți idee despre ce vom face. Mergeți pe încredere? Acum să vă spun ce intenționez să fac în acest *work-shop*, care este, într-un fel, o continuare a celor din trecut. După ce am plecat de la TNB, în 1993, am revenit sporadic în țară. Și am revenit o singură dată în calitate de regizor: când am fost invitat la Operă pentru versiunea mea cu *Oedipe* de Enescu. Începând cu 1995, am revenit exclusiv pentru *work-shop*-uri sau întâlniri, conversații cu un grup sau altul, ori actori, ori studenți, ori public obișnuit, sau conferințe pe o temă sau alta. Aceasta mi-a permis să am o relație mult mai directă și mult mai eficientă cu grupuri de tineri, fie la Arad, fie la Piatra Neamț. Sau, recent, anul trecut, la Sfântu Gheorghe. De anul trecut am o relație foarte strânsă cu Asociația ECUMEST, de care sper că ați auzit, care, pe lângă foarte multe alte activități internaționale pe linie de manageriat, se ocupă și de creații cu caracter artistic. Eu am fost primul invitat al lor, ca să susțin atelierul de la Sfântu Gheorghe, anul trecut, mai scurt decît acesta pe care-l vom avea aici. Scurt cât a fost, a fost extrem de bogat, încât s-a scris și o carte despre el. Două zile și o carte.

La ce folosesc *work-shop*-urile? Folosesc la o experiență directă. Atunci când faci un spectacol într-un teatru sau o operă, sigur că e foarte interesant, e pasionant, mai ales în condițiile excepționale de a fi prezentat într-un festival, cum e Festivalul «Enescu». Sau *Trilogia greacă* de la TNB, care a fost în zece țări, în zece festivaluri internaționale. Asta sigur că prezintă o atracție, un interes, creează o energie unică. Să lucrezi la un spectacol unic. Dar până să ajungem acolo, e necesară *o pregătire*. Pentru mine acest cuvînt este, poate, unul dintre cuvintele cele mai importante pe care le folosesc când vorbesc despre teatru. Și atunci când vorbesc despre viață. Ce înseamnă să te *prepari*? Dacă ne gândim în sens spiritual, la ceea ce înseamnă în spiritualitatea indiană, unde se crede că un om are mai multe vieți, și că nu este singura dată când ne aflăm aici. Din această perspectivă, viața întreagă, de la naștere la moarte, este, de fapt, o stare de *pregătire*. Pentru ca atunci când mori, *să mori bine*, e foarte important asta în India. *Să mori bine*, să fii pregătit pentru viața viitoare. Sub ce formă vei apărea în viața viitoare depinde de această viață, de cât de mult te-ai preparat în această viață, de cât de mult te-ai dezvoltat în această viață,. Această idee, cum că fiecare clipă din viața mea de acum este la fel de importată, este năucitoare, halucinantă.

Spre deosebire de un pianist, de un pictor, de un scriitor – în relația cu scrisul se întâmplă ceva care vine dinăuntru, din cap, citești din cap, din suflet –, este o relație directă a artei cu mâna, o relație interioară, la care trupul nu participă foarte mult. E foarte static. *Un actor, mai mult decât un dansator, sau mai mult decât un cântăreț de operă, își folosește instrumentul, care ar trebui să devină un Stradivarius. El este trupul, persoana mea. Eu sunt instrumentul.* Și exact aici e problema. Pentru că aici începe dificultatea. Ce întreprind pentru ca să îmi dezvolt acest instrument și la ce nivel dezvolt acest instrument? Pentru că dacă sunt un violonist sau un mare pianist, chiar ajungând la o vârstă înaintată, fiind extrem de celebru, exersez neîncetat. Vladimir Horowitz, la 86 de ani, aflat în culmea gloriei, fiind cel mai mare pianist al timpului, făcea șase ore de game pe zi, lucra doar game. Care actor, după ce termină institutul, își mai lucrează trupul? Există rare excepții. Și câți actori, fiind încă în școală, lucrează realmente la trupul lor mai mult decât le este cerut din partea profesorilor de mișcare sau voce. Nu mă refer la școala voastră. Într-o discuție civilizată, cei prezenți sunt exceptați. Pentru că, ce poți să faci cu vocea, potențial vorbind, am învățat-o pe pielea mea. Deoarece am avut norocul imens, tânăr fiind, de vârsta voastră, să lucrez cu Peter Brook un an de zile. Să plec la Paris, în primul an de existență al Centrului de Cercetări Teatrale, unde, pentru un an de zile un grup internațional de actori, veniți din toată lumea, în care unii vorbeau franceza, alții engleza, alții portugheza, încercam să ne înțelegem unii cu alții mai mult prin sunete decât prin voce. Sunetele și vocea au fost puse la încercare, ca să vedem la ce nivel se pot dezvolta. Care sunt emițătorii vocali, care sunt vibrațiile vocii care vin din trup, din toate părțile trupului – vocea de cap, vocea de piept, vocea joasă, ni se cerea să scoatem sunete din picioare, din talpă. Asta e foarte frumos de spus, pare poetic, pare antrenant când povestești, dar ca să faci asta zi de zi era un chin. Pentru că trebuia să găsim ceva ce nu știam, să descoperim ceva ce niciodată nu credeam că suntem capabili. Când spui «încearcă să scoți un sunet din tălpi», ori ai simțul umorului și râzi, pentru că e o prostie, ori dacă nu ai simțul umorului și chiar încerci, vezi că e imposibil. Dacă spui «ba da, este posibil», atuncea începe dificultatea. Pentru că realmente este posibil, dar nu poți găsi soluția într-o zi, sau într-o lună. Să lași trupul întreg să vibreze, peste tot. O vibrație în care trupul devine un fel de cutie de rezonanță, la fel de sensibil și de extraordinar ca o vioară Stradivarius. Cînd vorbim despre asta am ajuns la un nivel foarte înalt. Există actori, cum sunt actorii pe care i-a format Grotowski – cel mai extraordinar instrument ca actor pe care l-am văzut vreodată, nu mai este în viață, Ryszard Cieœlak – era ca un fel de instrument zburător. Vocea și trupul lui parcă zburau prin spațiu. Poate ați citit cărțile lui Castañeda despre *Don Juan* și despre experiențele unui om care poate ajunge să zboare prin magie. În cultura aztecă exista o legendă în care oamenii puteau zbura. Acest actor, prin antrenamentul fizic, a reușit... parcă zbura. Îl vedeai în fața ta și parcă plutea. Vorbim de un alt termen, al aceluiași cuvânt *actor*, care înseamnă cu totul altceva decât îl numim noi acum, aici. La acest potențial încerc să ajung. Pe o durată de două zile, cum a fost la Sfântu Gheorghe, pe o durată de nouă zile, cât va fi aici, sau pe o durată de trei ani de zile atât timp cât am contact cu studenții mei, pe care îi pregătesc la Columbia University, la New York, unde am catedra de actorie. Două zile, nouă zile și trei ani de zile sunt versiuni diferite ale aceleiași intenții. Intenția este de a crea un sâmbure pe care cineva îl poate sădi în el însuși sau în ea însăși pentru a vedea de ce e nevoie să mă pregătesc continuu. E adevărat că după două zile nu poți să obții mare lucru. Nu poți să înțelegi mare lucru. Sunt exerciții pe care participanții nu le-au înțeles, după cum veți vedea din carte. Era foarte greu de înțeles la ce servește acest exercițiu. Este exact ce mi s-a întîmplat mie când am lucrat cu Brook. Erau exerciții care ni se propuneau tot timpul, pentru că tot anul nu am făcut nimic altceva decât exerciții. Nu am lucrat la piese. Am lucrat la texte, dar într-un mod diferit, separat. Făceam exerciții continue din care, foarte des, nici eu, nici actorii – pentru că eram acolo și pe post de actor și pe post de regizor – nu înțelegeam mult. Mi-au trebuit douăzeci de ani, treizeci de ani ca să înțeleg, să diger ceea ce s-a întâmplat acolo. Era ceva ce, pe moment, mă depășea. Nu eram pregătit să înțeleg ce mi se propunea. Nivelul meu de pregătire era mult prea sărac, venind din școala românească de teatru, care mi-a dat ceva, dar nu mi-a dat destul. Plecând de aici în America, la trei ani după terminarea școlii, am lucrat la teatrul La MaMa din New York și, foarte curând după aceea, l-am întâlnit pe Peter Brook. El a văzut un spectacol pe care l-am pus la Teatrul La MaMa, după aceea m-a invitat la Paris pentru un an de zile. Într-o secundă. A fost șansa. Șansa asta m-a ajutat, într-un fel, să descopăr ceva care mi-a luat în timp, ani și ani. Să înțeleg în adâncime.

Să revenim la cuvântul *preparare, pregătire*. *À propos* de trup. Ce știm despre trup, cum pregătim trupul dis-de-dimineață ? Pentru că în anul acela cu Brook, în fiecare dimineață, la ora zece, începeam prin încălzirea trupului, comună la început. După aceea, o făceam pe grupuri mai mici, când am învățat cum să lucrăm singuri și, la sfârșitul acelui an, fiecare știa individual o serie de exerciții pe care le făcea. Era o anumită disciplină zilnică. Pentru că, altfel, simțeam că nu ne începeam ziua bine. Sunt convins că printre voi există unii care fac yoga și cu cât faci mai multă yoga, cu atât îți dai seama că trupul are mai multă nevoie. Nu poți să te scoli dimineața fără asta. Sunt cursuri speciale pentru *a-ți intra sub piele*. După aceea o faci ca un fel de rutină, de curățare a instrumentului de dimineață. Același exemplu ca la animale: dimineața când vezi o pisică trezindu-se, este exact ca în yoga. Aceleași «exerciții» de întindere ca în yoga sau în Tai Ji. Pe când noi, ne trezim dimineața, ne grăbim, nu avem nici o atenție față de trup. Ce facem noi pentru reglaj? Stanislavski, în ultimii săi ani de viață, le-a spus actorilor, celebri pe atunci, de la Teatrul de Artă din Moscova – la acea oră cel mai celebru din lume, cum a fost și Berliner Ensemble pe vremea lui Brecht: «Știți ce ar trebui voi să faceți acum? Să vă opriți din joc cinci ani. Și ce să facem?» «Să mergeți la școală. Să o luați de la zero. Să uitați tot ce ați făcut până acum. Să uitați de toată tehnica voastră și să reîncepeți de la nimic.» Unii dintre ei aveau cincizeci de ani... De ce le spunea asta? Exact de aceea, pentru că simțea că motorul lor trebuie reglat profund, pentru că deja ajunseseră la un anumit soi de stereotipie, de clișeu, de lucruri deja știute; se instalaseră în anumite obișnuințe ale trupului, ale vocii, ale unui stil de a juca. De ce actoria este cea mai grea? Pentru că un dansator nu are probleme. Dacă un dansator nu este antrenat zilnic, își pierde din tehnică. Este pur și simplu trup. Nu este voce, nu este neapărat relația cu emoția (este și nu este) și nu este neapărat relația cu gândul, cu intelectul. Nu trebuie să fie neapărat. Doar trupul trebuie să fie acolo. La cântărețul de operă – nici o legătură cu trupul. Vedem cântăreți de operă care abia se mișcă. Dar vocea este în continuă dezvoltare. Trebuie să și-o antreneze zilnic. Un actor e cel care trebuie să le îmbine pe toate. Trebuie să facă mai mult decât un dansator, mai mult decât un cântăreț de operă. Este cea mai grea meserie din toate. Pentru că trebuie să le îmbini pe toate în tine însuți și să ai o altă dimensiune, a ta, proprie. Când Artaud vorbește în *Teatrul și dublul său* despre dublu, cine e dublul? E umbra mea, sunt eu însumi, este trupul meu invizibil, sunt eu, dar eu la potențialul la care ar trebui să ajung. Nu cel care stă acum relaxat pe scaun. Mă simt greoi, am mâncat prea mult de dimineață. Ceva e dereglat în mine. Cât despre voce, nu am habar dacă am corzi, dacă am posibilități mai mari de atât. În același timp, e ciudat că nu fac nimic. Nu cer de la mine nimic mai mult, pentru că este atât de alunecoasă iluzia că, de fapt, nu trebuie să fac ceva. Pentru că în teatru nu mi se cere prea mult de la un regizor: oricine știe să ia un pahar, să se așeze pe un scaun, să vorbească normal, absolut realist. În acest fel, mă obișnuiesc cu foarte puțin. Trece timpul, ajung la treizeci de ani, la treizeci și cinci de ani, și nu-mi dau seama că în mine s-a cristalizat ceva. Sunt ce sunt și ăsta sunt. Nimic altceva. Și ăsta care sunt, care a avut un anumit succes, mare, mediu, puțin, continuu să fiu în teatru, joc din când în când, salariul merge oricum. Acesta este încă sistemul. În Occident, nu mai este acest sistem. Nu există trupe de repertoriu nicăieri. În New York nu este nici una, iar în Washington, Boston, San Francisco există trupe de repertoriu, dar angajamentele sunt pentru un an. Nimeni nu-i angajează pe perioadă mai lungă. În fiecare an se reia contractul, sau vin alți actori. Depinde de regizor, de repertoriu. Ideea de a nu fi angajat, de a nu avea un *job* fix e destul de angoasantă. Adică, ce faci ca să-ți câștigi viața. Doar în New York sunt zece, cincisprezece, douăzeci de mii de actori șomeri. Așteptând să fie utilizați ca actori, sunt șoferi de taxi sau chelneri. Asta este partea tristă. Partea bună este aceea că cei care sunt șoferi și chelneri, fac tot ce pot ca să fie în formă. Pentru ca atunci când se prezintă la o audiție, să fie «electrici». Își lucrează vocea, trupul, pentru că știu că prezența lor într-o audiție trebuie să fie proaspătă, nouă, să șocheze atenția celor din comisie. Trebuie să aibă ceva foarte original de spus. Acest lucru nu poți să-l obții stând la cârciumă, la cafenea și bârfind, plângându-te de soarta pe care o ai ș.a.m.d.

Revenind la atelier: de ce este important pentru mine să vin în România să fac aceste ateliere? Este important pentru că, din lipsa de a face spectacole, am un fel de dorință de a transmite o sămânță, pe acest sol, celor care încă mai au posibilitatea să primească și, poate, să o cultive în ei înșiși. Pentru că, chiar după numai două zile de atelier, și azi întâlnesc oameni care-mi spun «ce bine mi-a făcut! Nu că am învățat să joc mai bine, să am mai mult succes, am învățat ceva ce să-mi folosească în carieră». Nu. Ce vom face aici nu-ți va folosi la nimic pentru cariera ta. Dar vă folosește vouă ca persoane. Vă dă o idee despre *altceva* ce e posibil. «Pot să lucrez, poate altfel, dacă vreau și dacă găsesc condiții asemănătoare și dacă găsesc pe alții care să lucreze altfel decît în modul obișnuit.» La toate teatrele din țară sau dinafară se face un teatru obișnuit, câteodată bun, alteori mai puțin bun, dar nu corespunde deloc unui ideal foarte înalt a ceea ce înseamnă cuvântul *actor.* Este un ideal care se referă la un teatru foarte vechi, inventat acum două mii cinci sute de ani în Grecia, India. Idealul de actor. Este cu totul altceva decât ce numim azi actor.

Douăzeci de persoane este grupul ideal. Aici sunteți spre optzeci. Este imposibil să lucrezi în detaliu cu fiecare."

Programul de lucru pentru ziua următoare: întâlnirea va avea loc la ora 14:00, pe scena mare. Ca text, se va lucra pe *Visul unei nopți de vară*, versiunea Ninei Cassian. Se fac cópii pentru studenți. Studenții-regizori sunt invitați să ajute la conceperea scenelor, să dea sugestii, deși „foarte des actorii au foarte bune idei regizorale. Mi-e rușine s-o spun, uneori, mai bune decât regizorii înșiși". Se va lucra pe grupe. Ca o pregătire, grupurile trebuie să se adune și să lucreze împreună câteva pagini de text. Actul I este lăsat la o parte. Indicația este ca scenele să fie scurte (maximum trei pagini). Studenții sunt îndemnați să-și aleagă scenele singuri, în funcție de preferințe. Regizorul le explică nivelurile piesei: cel mai de jos, al meșterilor, oameni obișnuiți care vor să facă teatru; acela al îndrăgostiților vrăjiți de Puck (o stare ambiguă, între om și animal, devin instinctivi, partea subconștientă începe să ia amploare); și partea spirituală, a zeilor. Ceea ce se dorește este o interpretare originală asupra scenelor. După prezentare, se va discuta intenția, relația dintre personaje, ce se întâmplă între ele și cum se vede într-o improvizație fizică, punând textul la o parte. Se mizează pe absoluta originalitate. Aceeași scenă se poate repeta de mai multe ori. Andrei Șerban le propune studenților să lucreze pe grupe constituite din ani diferiți și nu pe prietenii. „Nu lucrați cu prieteni. Evitați prietenii".

Încă din prima zi, programul lui Andrei Șerban este extrem de strâns. Se revine de la Litere și, după o scurtă pauză – în care Andrei Șerban este cazat la Hotel Victoria „într-o cameră cu un pat imens făcut special pentru Ceaușescu" –, după-amiaza, se va întâlni cu actorii Teatrului Național.

Ora 15:00 – Sala „Caragiale": întâlnirea cu actorii

Andrei Șerban este întâmpinat de Melania Ursu, singura actriță de care se interesase încă de dimineață, la coborârea din tren. Îi roagă pe actori să se prezinte: din ce an sunt la Teatrul Național. Cei mai tineri menționează și școala absolvită. „Pe Melania trebuie să o faceți societară“, remarcă regizorul.

„Înainte de a vă spune eu ce intenționez să fac, aș vrea să vă întreb mai întâi dacă aveți idee despre ce vom face împreună“, spune Andrei Șerban. Tăcere absolută. „Nimeni nu spune nimic? Îmi place asta. Putem face orice“, râde regizorul, făcând apoi distincția între ceea ce înseamnă un atelier și lucrul la un spectacol. „Mă interesează mult activitatea din atelier, pentru că atunci când lucrezi teatru, ești întotdeauna prins de altele: rol, regie, de faptul că există o dată a premierei, că trebuie să mă gândesc cum să ajung să am succes. Orice prezentare pe scenă este o expunere. Întotdeauna, chiar și pentru actorii experimentați, există o temere a momentului în care trebuie să fie judecați, să convingă. Niciodată nu este clar ce se va întâmpla. În teatru, ca în viață, există o mișcare continuă. Ca și cum ai înainta pe un fir invizibil. Poți cădea în orice moment. Aceasta este condiția actorului – o situație de nesiguranță în care se lasă, într-un fel, expus, acceptă să fie expus în fața necunoscutului, a mersului pe sârmă. O să vi se pară ciudat ce spun, dar este starea cea mai sănătoasă pentru un actor, deși, este mult mai bine să mergi pe un drum larg, drept, fără nici un fel de pericole. Cu toții am simțit, într-un moment al vieții, soliditatea drumului: sunt în pielea mea, am o familie, am copii. După care, dintr-o dată, drumul devine noroios, nisipos, alunecos, ceva se întâmplă, situația îmi scapă printre degete, totul pare complet sub semnul întrebării. Este condiția noastră, a tuturor. Fiind angajați ai unui teatru, este cazul dumneavoastră, drumul este drept, așezat, asigurat. Într-un fel e bine, dar într-un fel nu e bine. Ce nu e bine? Aflându-te într-o situație sigură, încetezi *să-ți mai pui întrebări*. Când mă simt în siguranță, încetez să mă întreb cum ar fi dacă nu mi-ar fi bine. Din fire sunt un om neliniștit, agitat, tot timpul mă râcâi. Chiar atunci cînd ajung undeva, mă întreb dacă într-adevăr am ajuns, sau dacă este începutul unei alte posibilități. Arta este un tărâm extrem de subtil care cere tot timpul altceva decât îi oferim. Sunt convins că muza/inspirația ne privește de sus, șoptindu-ne: «cât poți, urcă pe această scară invizibilă a lui Iacob!»; la orice nivel m-aș afla, drumul e încă foarte lung și nu văd printre nori. Evoluția mea artistică fiind limitată în timp, ar trebui să urce scara. Dar nu-i deloc așa. Fac un spectacol, la realizarea lui întâmpin multe dificultăți, ajung la premieră, am trecut un hop. Gata! Un atelier este altceva, este un câmp de lucru deschis. Într-un atelier întrebarea se pune mult mai mult asupra instrumentului propriu – trupul meu. El este tot ce am. Nu am nimic altceva decât pe mine însumi. Tot ceea ce pun pe seama altuia e, de fapt, un fel de a mă scuza, că nu am realizat cu mine ceea ce puteam să realizez prin munca cu mine însumi. Cea mai importantă carte a lui Stanislavski, dar și cea mai importantă din punctul de vedere al practicii actorului este *Munca actorului cu sine însuși*. E un titlu superb de care nimeni nu-și amintește în viața de zi cu zi.“

Dan Chiorean, veșnicul frondeur, foarte doct, se încurcă total într-o teorie pe care nici el nu o înțelege. Era, oricum, o luare de cuvânt, prin care i se comunica domnului Andrei Șerban că are în față doar profesioniști de rang înalt. Replica vine pe un ton egal, liniștit: „Îmi pare bine că am venit la Cluj să văd pe cineva care trăiește asta. Sunt foarte mulți actori, în lumea întreagă, care nu trăiesc asta. În sensul că nu se scoală la șapte dimineața cu ideea de a-și ajusta vioara, care este trupul lor. Ca un dansator. Ca un cântăreț. Vorbesc de faptul că e nevoie de o pregătire înaintea pregătirii. De pregătirea care se face înaintea unei repetiții. *Trilogia greacă,* de la București, ar fi fost imposibil de realizat fără exercițiile actorilor. Exercițiile nu sunt legate direct de lucrul la roluri, ci de dezvoltarea vocală și fizică, de o concentrare, de o stare de spirit interioară, care te face să fii foarte diferit de felul în care ești în clipa în care vii la repetiție și cum trebuie să intri într-o altă stare, cu alte necesități pentru a ajunge să încarnezi aceste roluri extraordinar de grele, ale tragediei grecești, mai ales când sunt într-o limbă necunoscută. De aici, nevoia de preparare, de exercițiu. Când actorii înțeleg nevoia de exercițiu, vin cu o oră mai devreme în teatru și lucrează pentru încălzirea instrumentului. Există o încălzire individuală și o încălzire a grupului, când mă deschid spre ceilalți. S-ar putea să mi se replice: «dar mă deschid în rol, când lucrez cu partenerul, nu am nevoie să mă deschid înainte». Acela care o face prin exerciții este mult mai avantajat. Este ca și cum ar avea un al șaselea simț. Îmi folosesc antenele sensibilității altfel decât așa cum știu că pot s-o fac. Unde vreau să ajung? Vreau să ajung la ideea de dezvoltare. Cum se dezvoltă un actor trecut de o anumită vârstă? Pot să vă dau mai multe exemple. Unul dintre ele este John Gielgud. Cînd l-am cunoscut, era un om bătrân, avea 65–70 de ani. Mi-a vorbit foarte călduros despre faptul că toată viața și-a pus întrebări. Tinerii îi cereau foarte des să le povestească despre felul cum se apropie de un rol, despre metoda lui. Niciodată nu a fost capabil. Avea tot timpul impresia că este un diletant, ca un începător care nu are o metodă. La fiecare rol, era ca un scriitor aflat în fața paginii albe: teama și dorința de a începe să scrii. L-am văzut pe scenă cu doi ani înainte să moară. Avea ceva din fragilitatea unui începător care nu știe, în același timp având o finețe și o subtilitate a instrumentului atât de nobilă și de complexă! Combinația între ceva foarte copilăresc, deschis, care nu știe, și ceva foarte adânc sedimentat în spiritualitatea lui de actor. Deci tehnică, deschidere, disciplină, rigoare, pe de o parte, iar, pe de altă parte, o totală spontaneitate, m-au făcut să spun: ăsta este un actor de vis! Ei bine, de ce zeci de mii de actori nu sunt John Gielgud?“

Andrei Șerban le propune actorilor să lucreze fragmente din piese diferite, pentru a vedea deschiderea colectivului spre un text sau altul. Îl interesează, de asemenea, relația directă cu fiecare actor, în fiecare teatru unde a lucrat, alegându-și singur distribuția. „Îmi aleg actorii care sunt cei mai sensibili, cei mai deschiși, cei mai fără *pre-judecăți* că trebuie să fie într-un fel sau altul. Pentru că eu însumi nu știu. Urmez exemplul lui John Gielgud, de a nu ști, de a fi doritor să aflu ceea ce nu știu, pentru că lucrurile știute aparțin zilei de ieri. Azi e o altă zi. Să fiu ca un copil în fața acelei pagini albe care este întrebarea: ce este teatrul? Ce este un actor? Ce este un spectator și ce este posibil în acest contact? Fiecare dintre noi poate să răspundă la aceste întrebări. După ce fiecare a spus totul, totuși, mi se pare că e și altceva decît s-a spus. Acest *și altceva*, pe care nu-l știm, este ceea ce mă interesează.“

Atelierul nu va însemna numai lucrul pe text, ci și exercițiile, despre care le-a vorbit studenților dimineața și care ar fi bine să-i... intereseze și pe actori, pentru că, „în cazul unei colaborări viitoare, exercițiile vor fi aproape o cerință, altfel nu veți corespunde genului de spectacol pe care-l voi face“. Actorii trebuie să aibă în vedere faptul că exercițiile nu-i vor face „să meargă pe stradă ca niște balerini. Ele oferă un singur lucru: întrebarea. Nu vă dau nici cheia succesului, nici cum să fii mai bun în stagiunea viitoare. Decât «ce a fost acolo, am înțeles eu ceva?» Glumesc pe jumătate“.

Regizorul propune spre lectură *Ivanov* de A.P. Cehov, o piesă foarte rar jucată, „nedescoperită, pe cât e de extraordinară“. Din această piesă se vor alege câteva scene. Se împart actorilor xeroxurile. Cerința este de a citi piesa alb, neutru. În timpul lecturii, deși indicația era clară, pe nesimțite, actorii încep să intre în pielea personajelor, unii dintre ei detașându-se destul de clar din context. Deja „distribuția pe roluri“ era aproape definitivată. Câteva scene se decupează dintre celelalte.

La sfîrșitul lecturii, Andrei Șerban vorbește despre *Ivanov*. „Este o piesă de tinerețe. La început nu a avut succes, ca și *Pescărușul* sau prima versiune a *Unchiului Vania, Duhul pădurii*. Pînă să ajungă cunoscut ca dramaturg, Cehov a obținut popularitatea în Rusia ca scriitor de povestiri scurte. Mai apoi, Stanislavski și Nemirovici-Dancenko l-au chemat la Teatrul de Artă din Moscova, să monteze *Pescărușul*. Ca și *Pescărușul*, prima versiune a lui *Ivanov* nu a avut succes. I s-a cerut să schimbe finalul. Acesta e finalul al doilea, care nu mi se pare cehovian, pentru că Cehov însuși spune că în toate piesele lui apare un pistol, dar acesta nu nimerește. Un personaj care se sinucide este atipic pentru Cehov. În prima versiune, Ivanov este depășit de evenimente, nimeni nu-l înțelege. Sașa, după ce recunoaște în fața tatălui că nu-l iubește, este hotărîtă să-și împlinească misiunea; o a doua căsătorie ar fi la fel de îngrozitoare ca prima. Ivanov stă pe canapea. Atac de cord. Nu-i așa că am descoperit o piesă? Are ceva unic, vorbește despre ce se întîmplă acum în noi, descrie o stare de spirit interioară foarte actuală. Nimic nu e stilizat, totul e adevărat. Fiind medic, Cehov a înțeles foarte bine psihologia umană. Îmi imaginez o zi din viața lui: dimineața își vedea pacienții – erau oameni simpli, țărani cu care vorbea foarte simplu. Era conștient de responsabilitățile lui civice, îl ajuta pe primar să facă grădinițe pentru copii, lucruri foarte importante pentru viață. Iar seara venea acasă și scria. Este extraordinar cum acest om, care era doctor angajat în comunitatea lui, înțelegea și iubea viața, fiind, în același timp foarte sensibil. Dar nu poți fi doctor dacă nu privești cu răceală, dacă nu există o distanță, pentru că altfel devii sentimental. De aceea, piesele lui, când sunt jucate cu robinetul prea deschis înspre emoție, sunt o catastrofă, pentru că, deși pare sentimental, nu e sentimental. Aici se vede foarte clar. E exact ca un chirurg, cu bisturiul pregătit, dar și cu o mare compasiune pentru bolnavul său. Ceea ce e foarte rar. Are cele două calități opuse: o răceală și o rigoare extraordinară a observației, absolut rece, justă – pentru că personajele sunt tipuri din viață, pe care le recunoști imediat –, și, în același timp, o iubire pentru toți. De pildă, acest personaj, doctorul Lvov, care este un dogmatic, un principial, care nu știe cine a omorât-o pe Anna Petrovna, plămânii sau infidelitatea soțului, e mult mai complex. În acest sens, se spune despre Cehov că este cel mai mare autor al radiografiei vieții, face un documentar al vieții: o clipă suntem complet concentrați, complet serioși, complet atinși și, în clipa următoare, ceva ne face... gândul ne fuge pe fereastră și suntem în altă parte. Unul spune o prostie, altul spune o absurditate și vine al treilea și spune ceva foarte adânc și foarte bine simțit. E fantastic acest amestec de toate pentru toți, în care esența vieții rămâne un mister. Este unic.“

Întâlnirile zilei de opt iunie se termină aici. Andrei Șerban, însoțit de Oana Radu și Ștefania Ferchedău, sunt conduși în biroului directorului Ion Vartic, pentru împărțirea scenelor pe roluri/actori. După discuții îndelungate, în fine, se stabilesc scenele, urmând ca a doua zi ele să fie distribuite grupelor de lucru. Era ora 21:30.

A consemnat Eugenia ȘARVARI

Doina MODOLA

Eveniment cu bătaie lungă

Atelierul lui Andrei Şerban la Cluj (8–18 iunie 2005) a însemnat pentru participanţi o experienţă extraordinară, de reîntoarcere la sursele teatrului. Într-un timp în care, în teatrele noastre (şi nu numai în ele), cu rare excepţii, domneşte formalizarea şi graba de a scoate spectacolele („eficienţa"!), precum şi dezinteresul (dacă nu chiar dispreţul) pentru desăvârşirea actorilor, fiind pe cale de dispariţie tradiţia regizorului-formator, conducător de trupă, cu program estetic specific, Andrei Şerban a întronat prompt ideea de teatru viu şi o atmosferă de efervescenţă creatoare, care a însufleţit toate generaţiile. Vreme de zece zile, atelierul teatral, organizat de ECUMEST, din iniţiativa doamnei Corina Şuteu, preşedinta acestei Asociaţii Culturale, în colaborare cu prof.univ.dr. Ion Vartic, a transformat scena Naţionalului clujean într-un laborator de antrenament multiplu: actoricesc, regizoral, de reflecţie şi elaborare, de complexă *pregătire* artistică (concept focal al sistemului său).

În această decadă, s-a vădit capacitatea neobişnuită a lui Andrei Şerban de a forma, inspira şi modela materia subtilă din care se zideşte teatrul, structurile lui vitale, vibrante. De a închega o *trupă*, din miezul solidar, de a-i redescoperi noima originară.

Regizor de anvergură internaţională şi profesor de actorie şi regie la Columbia University din New York, din 1992, autor al unei programe originale de Master în Belle Arte, Andrei Şerban este un strălucit regizor-pedagog. A revenit de câteva ori în ţară, după plecarea din 1993, pentru a realiza ateliere teatrale (la Arad, Piatra Neamţ, Sfântu Gheorghe), entuziasmul cu care a fost întâmpinat datorându-se nu numai reputaţiei sale, ci şi comoţiei puternice hotărâtoare pentru destinul teatrului românesc pe care a produs-o în cei trei ani (1990–1993), cât a fost directorul primei noastre scene. Dar, mai ales, se datorează permanentei sale preocupări de a perpetua concepţia unui teatru viu, loc al antrenamentului şi experimentului, şi al performanţei artistice de mare respiraţie. Pentru discipolul lui Peter Brook, misiunea de a continua modelul maestrului s-a transformat într-o datorie de onoare, împlinită cu excepţională vocaţie. Maestru, la rândul său, considerat un adevărat reformator al teatrului american, încă din anii '70, regizor novator în operă, din anii '80, cu un rol de seamă în modernizarea şi teatralizarea spectacolului liric, veşnic tânărul Andrei Şerban continuă să se considere un discipol, nutrind aceeaşi veneraţie, ca la începuturi, pentru Peter Brook. Revendicându-se de la metodele acestuia, Andrei Şerban a realizat spectacole de mare răsunet, dedicându-se tragediei antice, pe care a reimpus-o, prin viziunile sale de şocantă originalitate, redescoperindu-i dionisismul originar, pe calea împlinirii sonorităţilor limbilor vechi (greaca şi latina) şi a imaginilor violente. În aceeaşi linie brookiană, l-a abordat pe Shakespeare, aspirând la o viziune monumentală, plurivalentă, general-omenească şi contemporană, totodată. Andrei Şerban aduce însă, în alchimia talentului său – în ciuda smeritei sale devoţiuni –, zestrea Estului european, sensibilă mai cu seamă în predilecţia pentru relativizare şi într-un anume gen de umor, dar şi temeritatea clivajelor temporale. Actualizările şi

libertățile stilistice din montările lui Andrei Șerban (purtînd ecourile teatrului central-european și românesc al anilor '60, abil sincronizate cu prezentul), sarcasmul, neliniștea, un anume dinamism în succesiunea dispozițiilor interioare și, poate, predilecția pentru râsul-plâns îl leagă pe regizor cu fire nevăzute de această parte a lumii și pare să-l recheme irezistibil, tot mai des, pe neobositul călător.

Metoda sa, de altfel, e complexă și resintetizează, în titraj personal, antecedentele stanislavskiene și meyerholdiene ale lui Brook însuși, de la care regizorul a deprins sistemul exercițiilor, amplificându-l și diversificându-l. Regizorul vizează însă întotdeauna mari evenimente scenice, la capătul experimentelor, țintind montarea de anvergură. Sau, mai degrabă, antrenamentul, cercetarea și experimentul au constituit, ani de zile, metode de parcurs ale unei puneri în scenă, care își ia răgazul unei prealabile munci pe text într-un răstimp mai amplu (uneori de câteva săptămâni), după care abia încep repetițiile pe scenă. În numele aceleiași stări de cercetare, de provizorat experimentist, regizorul încearcă și modifică continuu până găsește forma pe care o simte ca adevărată. Abia în repetițiile cu public, deci înaintea premierei oficiale, începe testarea montării în raport cu spectatorii, a reacțiilor celor prezenți de ambele părți ale baricadei – realizatori și receptori –, deveniți coparticipanți la finisarea spectacolului. Etapă extrem de importantă, pentru că ea modelează în detaliu forma scenică, ritmul desfășurării, dimensiunile reprezentației, soluțiile, situațiile, când e cazul, într-o suită de reprezentații. Până când spectacolul se așază în parametrii optimi. Cât de departe este această metodă de pripa unor regizori (și directori) seduși de (sau rătăciți în) ceea ce cred ei că este economia de piață și priponiți pe vecie în orgoliul sterp al unor erori de concepție sau neizbânzi de concretizare scenică, oricând corijabile, dar pe care preferă să le perpetueze pentru a nu-și știrbi „prestigiul“. Sau, poate, pentru a nu pierde onorariul următor! Cât de suplu, de deschis, de fin poate fi dialogul între proiect și procesuala lui materializare și câte șanse de perfecționare conține, în mod firesc, în teatru!

Personalitate carismatică, în mod spontan și firesc, dominatoare, Andrei Șerban impune cu autoritate și eleganță, mereu deschis, prevenitor, atent. Simplitatea lui e cuceritoare, productivă, generatoare, ținând de perfecta concentrare pe solicitările muncii efective. Artistul are darul *prezenței* permanente, concentrat fără răgaz în ceea ce face și în propria sa făptură. Se vede din întreaga ținută, când stă în picioare, când șade sau merge, din gesturi, din atenția pe care o acordă celorlalți. Această calitate îi asigură suplețea minții, a trupului, a spiritului, capacitatea de a mobiliza toate structurile personalității în actul creator. Menținând necontenit starea de comunicare cu colaboratorii, le dă prilejul și răgazul de a crea ei înșiși, de a explora și interpreta într-adevăr textul, de a se lansa în expediția căutărilor cu îndrăzneală, conștiință și autoconștiință. E o dovadă de respect al conlucrării, dar și o modalitate infailibilă de a trezi și implica intelectual și psihologic interpreții, de a-i obliga să se investească total în actul creator. De a le mobiliza și acutiza facultățile perceptive. Desigur, controlul îi rămâne tot regizorului, care integrează organic rezultatele și sugestiile în proiectul său, arătându-se dispus să adopte și oferta propusă de actori. Andrei Șerban afirmă anume valoarea *regizorală* a muncii actoricești, în cursul elaborării spectacolului. În felul acesta, cele două acțiuni creatoare nu numai că se acordează, dar se și potențează reciproc, adaptându-se și perfecționându-se perpetuu, prin neîncetate și liber consimțite încercări. Această cordialitate a relației regizor–actor, bizuită pe „furtună de idei“, își ia ca aliat timpul, condiția primordială a creativității și reflecției. Rămâne pentru etapa finalizării spectacolului, tensiunea soluțiilor obligatorii și a modificărilor impuse. Uneori, chiar în ultimul moment.

Delicatețea cu care Andrei Șerban cultivă și menajează activitatea actorilor e dublată de subtilitatea cu care îi călăuzește, declanșând, defrișând, apăsând pe accelerație sau eliminând buruienile și surplusul într-o permanentă luptă cu comoditățile, obișnuințele, stereotipiile mijloacelor de expresie și cu limbajul cimentat, grosier. Andrei Șerban deține tehnica jocului cu așteptarea, îi pune în stare de veghe artistică și de start creator, căutând minuțios în adâncul textului, și dirijându-i s-o facă, la rândul lor, dar uimind întotdeauna prin sugestia expresivă, pretinzând mobilitatea și accesul prompt la stare, asanând sentimentalismul, detașând situația și descoperindu-i nuanțele cele mai fine. Pretinde actorilor *inteligența emoției,* luciditate și viteză în reacții, o controlată gestionare a exercițiului interior. Ei au misiunea de a copleși realmente spectatorul, conducându-l spre zone necunoscute, imposibil de trăit în viața curentă, cu toate că o intersectează și o evocă. O impun și o refac, din imponderabile, mult mai concentrat, mai percutant, mai zguduitor. Surprinzând și fascinând.

Andrei Șerban are harul de a-și aplica sistemul – pe cât de complex, pe atât de flexibil, în toate evenimentele teatrale pe care le prilejuiește. De aceea, un atelier pentru actori este întotdeauna un curs intensiv de maximă eficiență, având ca rezultat nu numai o foarte rapidă deblocare și diversificare a mijloacelor expresive, prin antrenamentul colectiv, ci și un efect de durată, oferind un set de exerciții menit să asigure forma maximă și pe viitor. El propune un mod de viață pentru oamenii de teatru, care să le schimbe profund mentalitatea. Le pune în față obligațiile de exersare a corporalității, de luare în posesie a propriei înzestrări fizice și spirituale, într-un sistem ce se transmite prin viu grai, ca învățătură directă.

Andrei Șerban repune în drepturi, cu fermitate, antrenamentul artistic, printr-o abordare nu numai biomecanică, ci și spirituală a artei actoricești, ca în vechile cărți indiene, japoneze, chinezești de măiestrie teatrală. Regizorul devine un învățător, în sensul primordial și integral al cuvântului, un transmițător, pe toate canalele, al unei cunoașteri în care se reunesc tradiția europeană, înțelepciunea asiatică, codificările teatrale de pretutindeni și exercițiile din sport, mișcările primitive și psihodrama. Toate acestea sunt menite să deschidă insesizabil capacitățile energetice, să mărească și să intensifice câmpurile corpului, iradierea lui naturală. Același scop îl urmăreau și exercițiile concepute de Stanislavski, Meyerhold, Michael Cehov sau Grotowski. Ele sunt însă, resintetizate și eșalonate altfel, pornind de la Brook. Unele exerciții amintesc ritualurile de inițiere din antroposofie. Un curs cu Andrei Șerban deschide valențele ființei către trecut și către viitor, în sus și în jos, adunând-o din risipire.

Nu întâmplător, modelele pe care le invocă sunt mari artiști, de faimă mondială, care au avut o viață întreagă capacitatea de a se pune la îndoială, de a lua întotdeauna totul de la început, adepți ai ingenuității eliberatoare și fertile. De a risca întotdeauna totul cu temeritatea începutului, respingând încorsetarea în reputație sau lespedea succesului și constrângerea așteptărilor publicului. De a nu se instala în confortul achizițiilor, formulelor, meșteșugului, izbânzilor stabilite. De a lua de fiecare dată totul de la capăt, cu libertatea începătorului.

Sosirea la Cluj a lui Andrei Șerban, așteptată cu nerăbdare, a instituit o atmosferă de efervescentă emulație. Poate mai mult chiar decât la Arad, Piatra Neamț sau Sfântu Gheorghe, pentru că a fost de mai mare amploare, cu numeroasă participare (optzeci de persoane), reunind studenți și actori, motivându-i să lucreze susținut, intensiv într-o manieră neobișnuită pentru ei. Inducându-le nu numai o metodă, ci și un cult al muncii și al vredniciei, din păcate, nu tocmai familiară la noi. Pentru că Andrei Șerban este un model de forță (se știe că marile realizări ale spiritului se întemeiază pe rezistența la efort și puterea fizică), de energie contaminantă, de hărnicie măsurată nu cu ziua-lumină, ci cu ziua și noaptea. A demonstrat continuu ce înseamnă să lucrezi ca artist.

Pentru actori, atelierul a însemnat o infuzie de tinerețe, dinamism, spirit ludic, dezinhibare și mobilizare a fizicalității. Pentru studenți, un progres spre conștientizare, interiorizare, temperare, autocontrol. Pentru toți, stăruința în desăvârșirea abilităților bio-mecanice și psiho-intelectuale, pregătirea și acordarea însușirilor obligatorii ale instrumentului specific profesiei: propria făptură.

Atelierul însă a avut ca finalitate și reevaluarea și valorizarea cuvântului, a textului dramatic, aplicat pe patru piese: *Ivanov* de A.P. Cehov, *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, *Peer Gynt* de Ibsen și *Sora Beatrice* de Maeterlinck. Impunându-se ca exemplară explorarea analitică a nivelurilor dialogului, a investigat subtextele și a configurat contextele (situaționale, psihologice, afective). Andrei Șerban pune preț pe acuratețea înțelegerii și interpretării, debarasându-le necontenit de balastul sentimentalismului și de automatisme de expresie.

Nimeni n-a vrut să renunțe la șansa de a lucra cu Andrei Șerban, regizorul fiind obligat să-și schimbe planurile, pentru a putea organiza și gestiona eficient efectivul excedentar, în spațiul disponibil. L-a împărțit în două mari grupe cu care a lucrat câte zece ore pe zi, găsind totuși resurse pentru a mai ține și două conferințe excepționale adresate marelui public: una, la Casa Tranzit, a avut ca element central lectura unui capitol din cartea sa autobiografică *Ucenicie la Peter Brook,* pe care tocmai o scrie, urmată de discuții (opinii despre cele citite, întrebări). A fost un dialog fertil, într-o seară care s-a terminat parcă prea repede, nu fără peripeții (defecțiuni tehnice, ce n-au permis proiectarea casetei repetițiilor cu penultima montare a regizorului, opera *Faust* de Gounod, la Metropolitan Opera din New York, 2005). Și o a doua întâlnire, în Sala Mare a Teatrului Național (prima locație dovedindu-se neîncăpătoare), când casetele (*Faust* și opera *Visul unei nopți de vară* de B. Britten, la Opera din Chicago) fiind proiectate – spre profitul și deliciul numeroasei asistențe de studenți la regie de teatru, actorie, canto, regie de operă, actori și diverși spectatori, atinși de faima artistului – au constituit suportul unui alt dialog, de astă dată, bizuit pe lucrul și concepția regizorală.

Cursanții s-au implicat cu zel în fiecare zi a atelierului, deprinzând secretul acelei stări de maximă veghe, obținută prin exerciții eșalonate de la simplu la complex, acutizând atenția, concentrarea fără crispări, observația, memoria. Luând în posesie propriul trup, în toate articulațiile și segmentele lui, îl acordează, dezvoltând mintea în trup și trupul în minte, eliberându-le de tensiuni parazite și înnodări inoportune. Caută vocea în trup și trupul în voce. Cercetează vocea interioară și exterioară, exersează trupul interior și exterior, fortifică privirea interioară și exterioară. Produc vocea din mișcare și mișcarea din voce. Ce formidabil trebuie să fie un curs întreg cu Andrei Șerban, dacă un atelier conține o asemenea potențialitate formativă! I-am simțit efectele în anii '90, în *O trilogie antică*, când sesizam apelul la senzorialitate și extrasenzorialitate în actul artistic, în raportul interactiv al actorilor, și în raportul cu spectatorii, prin muzicalizare, folosire a sunetelor, a atingerilor, chiar a gesturilor brutale, a mirosurilor de smirnă și tămâie, a anumitor incantații cu vibrație de mantre.

Atelierul de la Cluj a fost important pentru toată asistența (cursanți și profesori), pentru că, aplicând un sistem gândit și realizat metodic, a stimulat și provocat pe cei implicați, conducându-i spre o regândire și reînnoire a metodologiei în pedagogia teatrală. În învățământul românesc, această punere în discuție de principiu n-a mai avut loc din anii '60, când participarea la Congresul internațional dedicat învățământului teatral a dus la restructurarea pedagogiei și didacticii în domeniu, în urma căreia a răsărit o adevărată eflorescență de tinere talente.

De atunci însă a trecut mult timp, iar noile școli de teatru înființate după 1990 necesită o nouă abordare a acestei problematici. Andrei Șerban a demonstrat vitalitatea metodei sale, care adaptează și actualizează achizițiile unui veac erudit de gândire teatrală. Care sintetizează experiența teatrului de artă și a artei teatrului, productivitatea metodelor extraeuropene, a teatrului asiatic (și exercițiilor inspirate din artele marțiale). Care reconsideră forța spirituală a teatrului și aspirația sa către totalitate și metafizic.

Artaudian și lansând după 1990, prin prețuita *Trilogie*, concepția lui Artaud în spațiul românesc, Andrei Șerban are totuși un deosebit respect pentru text, cât se poate de salutar în spațiul nostru, unde hibridările, suprimările, dramatizările efemere au alungat, prea adesea, de pe scene literatura dramatică de valoare (sau, oricum, au mutilat-o), în numele regiei totale.

Deopotrivă, are prețuire pentru actori și forța de a-i închega într-o trupă, asanând în focul muncii intense orice asperități și disensiuni personale. Leagă generațiile, dirijându-le insesizabil să-și transfere înzestrarea. Îi activează pe toți, învățându-i să se cunoască și să deguste textul, să-l adopte, să-l asimileze, să-l pătrundă. Reintroduce ideea de muzicalitate a textului, înnobilând astfel și reanimând demult uitatul, păgubitul, abandonatul meșteșug al rostirii. Activizarea cuvintelor presupune ascultare, aprofundare, însuflețire reciprocă: a vorbei și a interpretului deopotrivă. Recucerirea muzicalității cuvintelor, a frazei, a tonalității conduce la îmblânzirea resurselor și degajarea semnificațiilor.

Andrei Șerban a adus un alt fel de a lucra nu numai în regie, ci și în instituția teatrală, demonstrând necesitatea „studiilor“ actoricești și teatrale, ca în baletul clasic, pentru a obține forma maximă. A folosit alte metode ca regizor care își „încălzește“ și pregătește trupa, pentru a o unifica și a o face aptă de performanță. A declanșat și a stimulat exemplar interpreții, testându-i în fiecare clipă cu tact și deosebită răbdare. A controlat interpretarea, conferind un statut mai înalt actorului, afirmându-l, impunându-l, dar și manipulându-l cu metode de catifea.

Disciplina, interesul, pasiunea, abordarea multiplă și complementară a meșteșugului se îmbină cu modelul de exigență și autoexigență, de delicatețe, directețe, simplitate. Atelierul a implantat (a „implementat“) la Cluj sistemul Andrei Șerban. Poate va veni să-i cerceteze (experimenteze) roadele, montând una dintre piesele pe care și-a aplicat sistemul. E dorința arzătoare a tuturor.

Fragment din volumul în curs de apariție: *Redescoperirea tragediei*

Alături de Corina ȘUTEU.

Andrei ȘERBAN:

„Teatrul s-a născut dintr-o nevoie de a comunica cu invizibilul, cu necunoscutul..."

Doina Modola: *Venirea dumneavoastră la Cluj a însemnat foarte mult pentru toată lumea. Din ecourile pe care le-am avut din partea studenților și a oamenilor de teatru, ea înseamnă ceva fundamental – o răscruce profesională. Ce-a însemnat pentru dumneavoastră?*

Andrei Șerban: Întotdeauna când o energie circulă, ceva vine înapoi. Un atelier e făcut pentru asta. Ca ceva să se întâmple cu adevărat. Foarte rar vedem în teatru spectacole în care ceva se întâmplă cu adevărat. Vorbeați de formalism. În aceste spectacole care dau o impresie formală, emoția rămâne și ea formală și înghețată. Pentru ca energiile să circule trebuie găsită o nouă condiționare. Un nou început. De aceea, un atelier, în care totul e nou, exemplele sunt diferite, actorii sunt puși să facă exerciții, ceea ce nu au mai făcut de când au terminat școala. Studenților, deși sunt mai disponibili fizic, pentru că sunt tineri și pentru că trupul lor este încă foarte viu, li se cer lucruri neobișnuite. Toată lumea, în fața noului, reacționează într-un fel spontan. Și, la sfârșit, te întrebi ce înțelege fiecare despre cuvântul ăsta: *pregătire*? Ce vorbeam aseară. Cum te pregătești? De ce e nevoie să te pregătești? Să fii disponibil pentru o aventură, care este unică. Și acest atelier a fost un moment unic, în acest sens.

D.M.: *Din punctul dumneavoastră de vedere, există o deosebire esențială între studenții de aici și cei din America? Sau, există deosebiri?*

A.Ș.: Există și nu există. Pentru că, într-un fel, oricine nu are handicapuri profunde, cine nu este marcat, rănit de viață foarte profund, devine extrem de maleabil când condițiile sunt proaspete și bogate. Atunci, oricine poate să se trezească și să răspundă într-un fel nou. Americanii sunt mult mai liberi, au o educație care le dă o libertate imensă de a ataca orice, fără nici un fel de inhibiție, și asta le dă posibilitatea să riște enorm, fără să pună multe întrebări. Și aici, la fel. Însă aici simt tentația de a merge spre ceva foarte superficial. De a cădea în ceea ce e stereotip. În teatrul românesc, este o stereotipie, în care a căzut în ultimii ani, un clișeu din care foarte greu se mai poate ieși. Mi s-a părut necesar a face un atelier de zece zile, în care să-i pun pe actori și pe studenți, la orice vârstă, în situația de a-și da seama cât de mare e pericolul clișeelor, al mecanizării mijloacelor, al faptului că ceea ce ei cred a fi spontan, nu-i spontan deloc și că este *déjà-vu* și că, de fapt, cu totul altceva trebuie căutat. E exact ceea ce trebuie într-un atelier. Americanii nu că sunt liberi de toate astea, dar măcar ei nu au avut timp să învețe nici un fel de clișeu. Pentru că societatea americană fiind atât de mare, de complexă – multe influențe de peste tot – ei le pot asimila pe toate sau se pot debarasa. Sunt, în sensul ăsta, mai ușor de condus, mai maleabili și rezultatul e mai puternic, deocamdată. Sigur că niște actori sau studenți români pot, cu timpul, să se elibereze – și de aceea vreau să revin în Cluj să fac un spectacol. Pentru că am impresia că sunt elemente foarte bune aici. Dar asta cere timp. Pentru ca ei să ajungă la această disciplină și libertate. Pe de o parte, rigoare–disciplină, pe de alta, libertate–spontaneitate. Aceste două combinații de elemente sunt foarte importante, dar e foarte greu să înțeleagă adânc despre ce e vorba. Cred că am văzut printre studenți și actori că sunt mulți care cred că s-ar putea înhăma la o aventură, mult mai dură și de lungă durată. Sunt convins că există elemente. Mi-am dat seama după zece zile.

D.M.: *Și mai există și disponibilitatea, pofta, aș zice, disperarea unei asemenea așteptări, așa încât ar fi formidabil... A fost o foarte mare șansă că ați venit acum la Cluj și nu în altă parte. Sunt convinsă că în cariera fiecăruia dintre ei este un moment al marilor întrebări și al marilor descoperiri. Ceea ce vreau să vă întreb ține tot de arta actorului. Aveți impresia sau convingerea că din punctul de vedere al mijloacelor artei actoricești s-a schimbat ceva fundamental în mileniul al III-lea sau în ultimii ani, având în vedere că dumneavoastră ați parcurs toată perioada de mare înflorire a teatrului din anii '60 încoace, tot ceea ce ține de avangarda reală, iar acuma toate avangardele sunt asimilate haotic și foarte repede acceptate, indiferent de valoarea lor. Aveți impresia că există într-adevăr în arta actoricească ceva fundamental modificat?*

A.Ș.: E mult mai puțin clar ce înseamnă să fii actor azi. Era mult mai clar acum o sută de ani. Actor azi e ceva între dans, muzică, expresie liberă, expresie subiectivă a fiecăruia... Fiecare încearcă să-și facă ceva aparte, specific... Adică, sunt foarte multe grupuri în Occident, care sunt din ce în ce mai la modă, care au început să vină și aici și care nici nu mai lucrează pe texte. Care-și lucrează propriile lor subiectivități, care-și scriu propriile lor texte. Există foarte mult *one-man-show*, spectacole care se fac într-un apartament mic, într-un mic loc în care sunt invitați niște prieteni la cineva acasă și fac un spectacol. Și toate acestea, spun ei, „ca să aduci teatrul la noi", ca să aduci ceva foarte sincer și foarte aproape de viață, de viața pe care o trăim. Să nu facem spectacole vizionare. Actorul devine mai mare decât viața. Actorul intră în alte zone de imaginație și de teatru teatral. O reacție împotriva trecutului. Și, de aceea, se pare că este un moment de transformare, în care chiar cuvântul actor și teatrul sunt puse sub semnul întrebării. Ce înseamnă să fii actor? Și dacă un actor trebuie să fie altceva decât el însuși? Să exprime altceva decât viața, cu toate dificultățile, cu neplăcerile, cu violențele, cu atracțiile, viața așa cum e, de zi cu zi. Tot postmodernismul face asta. Exact asta face. Cred că asta e un dezastru la fel de mare ca scufundarea *Titanicului.* Pentru că dacă asta este arta și ăsta este teatrul, atunci în zece ani va muri. Pentru că teatrul nu a fost născut nici în bucătărie, nici în metrou, nici în restaurant și nu are absolut nimic de-a face cu viața noastră atunci când trecem stopul pe roșu. Nu despre asta e vorba. Teatrul s-a născut acum 2500 de ani dintr-o nevoie de a comunica cu invizibilul și cu necunoscutul, pentru a vedea dincolo de ce nu se poate vedea. Deci ideea de *a descoperi o altă realitate* este, cred, teritoriul teatrului. De a simți prin teatru că altceva e posibil decât ce știm și vedem și trăim în viața noastră de zi cu zi. O altă realitate, nu realitatea asta, o alta. Dar dacă nu e asta, teatrul nu mă interesează. Și nici nu cred că mai contează pentru că fac teatru pentru câțiva prieteni, ca să arăt cât de neagră este viața. Nu am nevoie, pentru că știu că viața este neagră și știu că violența abundă peste tot, și știu că în mine însumi există foarte multe zone de întuneric, pe care nu le înțeleg, și de aceea merg la teatru, ca să înțeleg altceva. Să înțeleg... Și un actor avea o dată, pe timpuri, chiar și-acum 50 de ani, sau 100 de ani, o misiune sacră. Era în legătură cu o muză care-l inspira și care-i dădea, într-un fel, o responsabilitate negrăită de a fi mesagerul unui mesaj, care este altul decât al banalității vieții. Altul. Care se ridică spre ceva și care nu rămâne în mocirla vieții în care trăim. Și acest mesaj, care într-un fel ne face să ne simțim mai buni, mai generoși, mai înțelegători, mai toleranți este un mesaj uman și profund pozitiv. Mesajul pe care teatrul îl dă azi, în subiectivismul lui extrem de confuz și sentimental, de fapt, este un mesaj care nu înnobilează nimic, nu clarifică nimic și care nu face decât să provoace acel teatru rupt de sacru, rupt de sacralitate. Care este al unui teatru fragmentar, semiisteric, extrem de capricios, subiectiv și, de fapt, răsfățat. Este un teatru care, de fapt, nu mai exprimă nici măcar oglinda, așa cum suntem, pentru că este o oglindă deformată. Nu suntem doar așa. Într-un spectacol postmodern, cum vedem acum și în România, toată tânăra generație face exact asta. Mesajul pe care-l transmit ei este un mesaj care nu clarifică nimic, nu inspiră o căutare spre bine, spre înțelepciune, ci face ca violența, ca absurdul, ca meschinăria și răutatea vieții să fie mai mari. Adică mesajul lor inspiră exact asta: să fim mai violenți, să fim mai răi, să fim mai proști și să fim mai înguști decât înainte de a intra la spectacol. Când ieșim de la spectacol suntem mai răi decât când am intrat. Ei bine, asta nu mă interesează!

D.M.: *În general, când privesc un spectacol de teatru, plăcerea estetică, în ceea ce mă privește, are o fundamentală relaxare, bucurie și captare a unor energii. Toate acestea se leagă foarte mult de ceea ce ați spus. În cea mai mare parte a spectacolelor pe care le-am văzut în ultima vreme, ceea ce-am simțit a fost crispare, tot în plex, un fel de refuz și oboseală a lucrurilor care se întâmplă acolo pe scenă. Vă întreb, nu vi se pare că, în ceea ce-ați spus dumneavoastră, în postmodernism – eu sper, totuși, că am trecut la postpostmodernism și ne mai întoarcem unde trebuie, și venirea dumneavoastră este un semn benefic pentru așa ceva –, nu vi se pare că această șansă de a reintroduce o tablă de valori, de a reintroduce sentimentul unei comunicări din care să dispară crisparea este, de fapt, rezultatul unui studiu și al unui antrenament foarte lung de traducere în expresie a unei dezbărări de pripă și de efecte?*

A.Ș.: De aceea avem nevoie de ateliere. Pentru că fără ele nu putem ajunge nicăieri. Când lucrezi la un spectacol, nu e timp să faci exerciții de relaxare, de liniștire a trupului, de coordonare a diferitelor energii din trup și din voce. Pentru aceasta avem nevoie să mergem la școală din nou. Dar la o altă școală decât școlile de teatru din România, care nu sunt bune. La o altă școală, unde trebuie învățat cu totul altfel și exercițiile trebuie să fie cu totul altele. Iar aceste exerciții, pe care eu am avut șansa să le învăț de la Brook, să le descopăr prin Brook, să le continui și să le fac ale mele în timp, sunt exerciții care sunt exact bazate și se concentrează pe acea idee de a vedea, de a detecta, de a deveni conștienți unde sunt tensiunile în trup? De ce nu putem să ascultăm? De ce nu putem să ne vedem unul pe altul? De ce nu putem să ne intuim unul pe altul? De ce privim mecanic, ascultăm mecanic, gândim mecanic, simțim mecanic și acționăm mecanic? Tot ce facem, facem mecanic. Nu facem nimic care să vină dintr-o sensibilitate anume, toată sensibilitatea noastră este la prim nivel și nu atinge zone mai adânci. Atunci când ceva ni se întâmplă cu adevărat, când ne moare o rudă foarte apropiată, sau când ne îndrăgostim pentru cinci minute, sau când suntem în avion și decolăm și ne e frică de decolare, atunci suntem, pentru un moment, în fața unei realități foarte adânci. Dar în viața de zi cu zi suntem mecanici, trăim mecanic, gândim mecanic, acționăm mecanic. La fel și actorul. Și atunci, această adormire a simțurilor – despre asta e vorba, de o adormire a simțurilor – nici nu știm că o avem. Că trăim viața amorțit și că, de fapt, pentru un actor, ca să se trezească, ca să-și trezească în el simțirea, simțurile, ca să asculte din nou, să privească din nou, să facă pași din nou, ca și cum ar fi un copil, să învețe iar să meargă, dar altfel, cu o altă senzație în trup, e într-un fel, la fel de important ca și cum ai descoperi o Americă în tine însuți. Iarăși. Din nou. Dar cine are curiozitatea s-o facă? Nimeni. Pentru că toată lumea crede că a ajuns undeva, că *sunt* cineva. Chiar un student la teatru crede că deja a ajuns, a fost acceptat, e în teatru, va fi actor. Nu se mai vede dorința asta de a te reevalua continuu, de a te reexamina și de a vedea, de fapt, că nu ești capabil nici să te relaxezi, nici să ai liniște în tine. Trăiești cu o agitație continuă – cu această agitație continuă trăim în viață, oricum –, dar când ești pe scenă, cu această agitație nu poți să joci. Ești blocat în voce, în trup, în emoție, în gândire și nu poți să comunici cu nimeni, pentru că ești ca un zid al Berlinului cu tine însuți. Deci nu poți să joci. Și-atunci ceea ce joci, joci din frică, din isterie. Vocea devine isterică, trupul devine extrem de anchilozat, de frustrat și de constipat. Din asta nimic bun nu iese. Și de aceea vedem atât de des spectacole în care nimic nu curge natural. Totul e artificial, totul e forțat, vocea, mișcarea, nimic nu trece natural. Și-atunci, lipsește sentimentul acesta mai adânc al unei liniști, care ar trebui, de fapt, să ne dea o încredere, că prin teatru comunicăm ceva mai adânc, care să ne dea liniște, înțelegere, care să ne facă mai buni, mai generoși. Acesta este rostul artei. Și aceasta nu se întâmplă exact din cauza asta. Când nimeni nu are în trup liniște.

D.M.: *Din acest motiv v-ați apropiat de operă?*

A.Ș.: Nu. Fiindcă plătește mult mai bine ca teatrul!

D.M.: *Aha, este un motiv fundamental! Acesta este motivul?*

A.Ș.: Sigur că acesta este motivul! De ce să ascund?. Trăiesc în orașul cel mai scump din lume, am doi copii care merg la universitățile private cele mai scumpe din lume, pentru că am responsabilitatea să le asigur cele mai bune condiții, care costă imens. Și am nevoie să-mi câștig existența cât pot de bine. Și, evident, că opera plătește de două ori mai bine decât teatrul. Deci, dacă lucrez la Comedia Franceză sunt foarte bine plătit, dacă lucrez la Metropolitan Opera sunt plătit de două ori mai mult. Acesta e un motiv, dar nu e singurul. Celălalt motiv este că, în operă, acum cântăreții, și în special generația tânără, după cum ați văzut în *Visul unei nopți de vară,* joacă, ca actorii. Nici o diferență. Chiar joacă mai bine decât mulți actori pe care-i cunosc, acești cântăreți tineri. Și-atunci, când îi vezi pe cântăreți că joacă, că trupul lor este expresiv în mișcare, vocea lor exprimă mult mai mult decât orice actor. Pentru că acești cântăreți sunt antrenați, ei lucrează la voci zilnic, scot niște sunete extrem de dificile, de înalte, niște acute, niște note joase, pe care nici un actor nu e capabil să le facă. Și când vezi că trupul este atât de puternic și relația între trup și voce este atât de armonioasă, și când ai muzica în orchestră, care te ajută să creezi stări, cu totul altele decât în teatru, ești atras de operă. Pentru că muzica e cea mai înaltă formă. Toți încercăm să facem muzică și în viață. Și atunci când mergem pe stradă, și când suntem îndrăgostiți, parcă, cântăm. Deci cântăm. Ne înălțăm spre ceva. Ceea ce-i muzică. Arta supremă este muzica. Evident că, în operă, ai la dispoziție toate mijloacele astea. Când nu ai cântăreți-actori, cum ar fi cei din generația veche, care erau foarte reticenți în fața unei regii de operă, situația se schimbă. Nu avem nevoie de regizor de teatru, spun ei. Noi jucăm cu vocea. Asta este o atitudine care este cu totul și cu totul de altă natură, în care, realmente nu-mi găsesc locul. Nu aș fi fost invitat acum 50 de ani să mă duc din teatru în operă, să fac regie, pentru că nu era nevoie de mine. Era nevoie de un regizor tehnic care să le spună: „intrați prin dreapta și ieșiți prin stânga". Sau: „mergeți în locul ăla unde-i lumina și stați acolo". Cam asta era regia la operă. Dar acum s-au schimbat lucrurile și teatrul a invadat opera. Și relațiile dintre personaje, caracterul și exigențele unui cântăreț, care încearcă să înțeleagă cine-i personajul pe care-l cântă. Niciodată nu s-a întâmplat asta. Această relație, care e mult mai umană prin muzică, mai teatrală, face ca opera să poată deveni, din când în când, teatru complet, teatru total. Și asta este remarcabil. Nu întotdeauna. Pentru că încă și azi există cântăreți care vin și spun de la început: „domnule Șerban, pe mine să nu mă puneți să mă mișc, că nu vreau să mă mișc". Sunt și unii cântăreți care sunt destul de corpolenți, care nici nu pot să se miște atât de mult și care nici nu au talent de actor. Dar au un talent vocal foarte mare. Acestei generații de cântăreți, nu am ce să le dau, nu am cum să-i ajut. Atunci când găsesc cântăreți din aceștia, pe care nu eu îi distribui, pentru că distribuția în operă nu se face de mine, ci de directorul operei și de dirijor, atunci, sigur că situația nu e fericită. Dar când am o relație bună cu dirijorul, când dirijorul este interesat de ce se întâmplă pe scenă, nu doar de ce se întâmplă în partitură și în orchestră, și ajută cu idei muzicale, schimbă ritmuri chiar, în funcție de ce se întâmplă pe scenă, și eu mă adaptez, sunt sensibil la muzică și o respect. Dacă ne respectăm reciproc, ca și într-o căsătorie, ceva e posibil. Dacă nu, divorțul e asigurat.

D.M.: *Când ați început să montați operă? Din ce an? Și care au fost operele pe care le-ați montat?*

A.Ș.: Am montat imens de mult. Din anii '80. Am început cu *Evgheni Oneghin,* în Țara Galilor, la Cardiff. Și, de acolo, am montat, la Covent Garden, *Turandot* cu Placido Domingo, care se joacă de douăzeci de ani și este spectacolul cu cel mai îndelung succes de public. Am făcut câteva spectacole care au un succes de public de lungă durată: *Povestirile lui Hoffmann* la Opera din Viena, care a fost primul spectacol al directoratului Hollender și care a avut un succes așa de mare, încât, datorită acestui spectacol, lui Hollender i s-a prelungit contractul pe încă zece ani. Deci ar trebui să-mi dea 10% mie, pe care nu mi le dă, evident... Dar, realmente cred că-mi datorează el ceva... E-adevărat că s-a purtat frumos cu mine, pentru că mă invită foarte des la Opera din Viena. Am montat la Metropolitan de două ori. Am fost primul român care a montat la Metropolitan, cred că și primul regizor român care a montat la Covent Garden. Și, după aceea, la Opera din Paris am montat cel mai mult. La Opera din Paris, am lucrat în ultimii zece ani aproape un spectacol pe an. În amândouă operele, la Opera Bastille și la Opera Garnier. Evident, și la San Francisco, Los Angeles, Veneția și în Italia. Am lucrat în foarte multe țări în operă... În majoritatea mi-a făcut o mare plăcere. Pentru că v-am spus – bucuria pe care o am să intru la repetiție la zece dimineața, sculat din somn, să mă duc să aud corepetitoarea care cântă o arie din Mozart și eu să ascult această muzică... Și eu să fiu și plătit foarte bine ca să ascult această muzică, cred că sunt foarte norocos...

D.M.: *Cum începeți să lucrați? Lucrați mai întâi proza sau direct pe muzică?*

A.Ș.: Lucrez direct pe muzică. La operă, trebuie să mă pregătesc. În teatru improvizăm foarte mult cu actorii și căutăm foarte mult. În operă, nu ai timp de improvizație. Pentru că sunt foarte puține săptămâni. Sunt trei sau patru săptămâni de repetiții, și cântăreții vin de la prima repetiție foarte pregătiți. Știu muzica pe dinafară. Au studiat-o mult, au cântat-o poate în altă parte, au cântat roluri în alte case de operă. Și când te simt pe tine, ca regizor, că nu știi muzica, că nu știi despre ce e vorba exact în fiecare frază muzicală și că nu cunoști textul, își pierd încrederea și respectul. Foarte des se întâmplă asta cu regizori din teatru. Chiar și eu, câteodată, mai ales când lucrez multe opere, nu am timp să mă pregătesc bine. Și ajung în fața lor și îi simt că nu au încredere în mine, pentru că simt că ei știu că eu nu știu. Și-atunci trebuie să mă duc acasă, să stau noaptea întreagă, să ascult un disc, să ascult un CD, să stau cu libretul în mână, să învăț foarte bine textul, să-l învăț eu însumi pe dinafară. Pentru că ei îl știu pe dinafară, și-atunci eu nu pot să stau cu cartea în mână și să citesc notele, și să mă uit pe partitură, când ei îl știu pe dinafară. Pentru că trebuie să fiu la nivelul lor. Ca ei să mă respecte, trebuie să fiu foarte pregătit. Pregătirea asta e foarte importantă în operă și pentru că decorul trebuie pus în lucru cu doi ani înainte, câteodată. Eu am un contract acuma care este pentru 2008. Deja, de-acum, trebuie să mă gândesc pentru producția din 2008 și trebuie să lucrez cu scenograful deja un decor acum, să-l pregătim, pentru că ia mult timp. Și de aceea, trebuie să studiez de pe acum opera. Deci ia foarte mult timp. Și cu cât studiez mai repede și mai bine, cu atât sunt mai liber în repetiții să improvizez, să-i ajut pe cântăreți. Dar, de obicei, nu ai timp de improvizație prea mult, pentru că trebuie să le dai lucruri foarte precise, pe care ei trebuie să le execute într-un timp foarte scurt și să ajungi la un rezultat care este întotdeauna în legătură cu potențialul lor. Dacă ei sunt capabili să joace bine, rezultatul e bun. Dacă nu, rezultatul e mai puțin bun din punct de vedere teatral. Dar, în general, e o mare bucurie să lucrezi în operă. Și când sunt în teatru, când lucrez cu studenții mei la Columbia, mă gândesc ce bine ar fi să fiu acuma cu muzică, cu un pian... E mult mai plăcut. Și, de fapt, e mult mai ușor să lucrezi în operă, din cauza muzicii. Muzica te ajută foarte mult. În teatrul de proză, unde nu avem muzică, trebuie să inventăm muzica noi înșine, prin melodia vocii. Dar cum actorii nu mai au sentimentul muzicii, al ritmului, cum îl aveau Vraca, Manolescu sau Tony Bulandra, marii actori ai trecutului, care se bazau pe incantație, pe frazarea asta ritmică, muzicală, structurată, nenaturalistă, o vorbire muzicală care era extraordinar de frumoasă și de impresionantă; cum teatrul modern, după Brecht, a tăiat orice posibilitate de vorbire de acest fel, în teatru nu mai facem nici poezie, nici muzică. Facem doar proză.

Doina MODOLA

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU-MUREȘ

Andreea DUMITRU

Încă un anotimp în atelierul lui Andrei Șerban

După invitația de anul trecut, ratată, se pare, din pricina unui malentendu *pecuniar, Andrei Șerban a reușit, la începutul acestei veri, să se întâlnească, în sfârșit, cu studenții Universității de Artă Teatrală și Cinematografică din București. Ca de obicei, Asociația ECUMEST a făcut posibilă revenirea sa în țară, organizând, cu aceeași rigoare, un program chiar mai amplu. După miniconferința despre* Educația artistică, *ținută la sediul UNATC, regizorul s-a oprit, ca și anul trecut, la Colegiul „Noua Europă“, citind aici, în avanpremieră, fragmente din volumul său autobiografic în curs de pregătire la Editura Polirom. Un parcurs similar a avut loc, apoi, la Cluj, unde Andrei Șerban a susținut, în plus, un* master class, *timp de zece zile.*

Discuții libere, conferințe, ateliere... Modul dezinvolt prin care înțelege să fie prezent în România îi convine regizorului, deocamdată, mai mult decât ideea montării unui spectacol. Pentru Andrei Șerban, dialogul cu tinerii reprezintă condiția vitalității umane și profesionale, semnul vocației sale pedagogice, dar și al unei împliniri care refuză concluziile și certitudinea. „Tinerețea împărtășită“ – aceasta este marea calitate pe care o invocă George Banu, schițând portretul prietenului său. „Am aceeași energie ca la 18 ani, o energie brută, asemenea celei a unui cal nărăvaș“, mărturisește, la rândul său, într-un interviu, creatorul-profesor (a predat la instituții prestigioase ca Yale School of Drama, Harvard, Conservatorul din Paris). S-ar spune că pendularea între scenă și atelier îi satisface natura duală, o natură care împacă gustul pentru aventură și risc cu dorința de unitate și armonie, neliniștea cu echilibrul, febra succesului cu luciditatea eșecului asumat. Andrei Șerban împărtășește tinerețea nomadului, gata oricând să renunțe la pietrele din valiza pe care o poartă cu sine prin lume și să o ia de la capăt, fără nostalgii ori resentimente. Ce alt regizor și-ar putea sancționa propria biografie artistică prin afirmații de genul: „Pentru mine, *Trilogia*... e un spectacol terminat, mort, a intrat în istorie; nu mă mai convinge“? Și încă: „Cred că nu m-a convins niciodată“? Mai mult decât bravada „calului nărăvaș“, e evidentă aici oroarea de fixism și clișee, certitudinea unui izvor nesecat, a unor resurse atent administrate, a unor energii continuu împrospătate.

Și, mai ales, o filosofie de viață – personală și profesională – pe care volumul Taniei Radu, *Cercuri în apă*, lansat în ediție bilingvă (româno-engleză), cu ocazia întâlnirii de la UNATC, reușește să o surprindă în *act* – la cald, în mișcare. Dacă *workshop*-ul susținut de Andrei Șerban, cu ani în urmă, la Arad, a fost fixat pe peliculă, cel organizat între 13 și 14 iunie 2004, la Sfântu Gheorghe, de către ECUMEST, în cadrul rețelei Balkan Express, a inspirat această carte antologabilă și datorită unei interfețe elegante (cu desene de Ioana Nemeș și schițe de Lia Perjovschi). Găsim aici cronica celor două zile petrecute de 18 tineri din România și din alte țări balcanice în compania regizorului a cărui faimă de iconoclast îi intimidează (deși mulți dintre ei nu i-au văzut spectacolele), dar al cărui mod de lucru îi dezarmează prin simplitate, suplețe, prospețime. Tania Radu își scrie povestea din perspectiva „martorului implicat", cu admirație pentru personajul ușor distant pe care îl descoperă treptat. În „moliciunea tinerească a gesturilor lui și ușurința de a glisa pe scala propriei interiorități", vede reflexul unei poetici asumate pe care Andrei Șerban o împărtășește cu discretă generozitate.

Titlul cărții reprezintă rezumatul metaforic al strategiei sale pedagogice. Regizorul nu oferă soluții. Se mulțumește să provoace, să tulbure, să propage, lăsând cumva impresia că energiile distincte se coagulează de la sine într-o vibrație comună, armonioasă. Ce aflăm, însă, concret, din povestea Taniei Radu? În primul rând, că revenirea periodică în atelier ține de igiena acestei profesii. Andrei Șerban e convins că doar aici se poate renunța la „pietrele grele din valiza" inerției, a sclerozei, a rutinei. Cum? „Secretul stă în pregătire", în „antrenamentul subtil și de durată care să angajeze întreaga ființă". Atunci când trebuie să recurgă la definiții, regizorul o face cu multă precauție, la modul poetic, expresiv. Actorul „e cineva care ar trebui să aibă o prezență fluidă, lipsită de rigiditatea sau inhibițiile obișnuite... Un actor pe scenă ar trebui să fie capabil să întrupeze potențialul armonios care există în fiecare om, dar care rar este actualizat în viață." Dacă acum îl invocă pe Zeami, pregătind parcă terenul revelațiilor, o clipă mai târziu, Andrei Șerban își surprinde discipolii reuniți în parcul sau conacul de la Arcuș, cu exerciții, teme de improvizație, scenarii de orientare aparent la îndemâna oricui. Nu se lucrează pe text, scopul atelierului fiind „dezvoltarea unei sensibilități aparte, mai întâi umană și după acea artistică". Explicitările, comentariile verbale sunt limitate. Totul se reduce la *corp*, la expresivitatea și la memoria lui *concretă*. Acesta este instrumentul care trebuie *acordat*, educat, rafinat. Prin intermediul lui, se realizează comunicarea „reală, deschisă, imaginativă și flexibilă", nu numai cu celălalt/ partenerul, dar și cu celălalt/ publicul.

E drept că, la prima vedere, pedagogia teatrală practicată de Andrei Șerban mai mult descumpănește decât lămurește. Tania Radu nu ezită să consemneze reacțiile tinerilor, derutați, poate, de atitudinea când distant-rezervată, când implicat-entuziastă a maestrului lor. În curând, însă, vor înțelege că rostul acestuia este de a-i însoți și ghida, nu de a obține și evalua performanțe. *A fi împreună* și *a fi pe cont propriu* contează în egală măsură. În definitiv, „teatrul este un schimb", cum îi place regizorului să repete. De altfel, pe 1 iunie, la întâlnirea cu studenții UNATC, Andrei Șerban pare același personaj avid de *schimbul* interuman. Dialogul cu tinerii e precedat de un moment amuzant, aproape o mizanscenă ad-hoc: la invitația lui Andrei Șerban, aceștia strâng rândurile în jurul său, micul vacarm creat astfel accentuând tăcerea plină de promisiuni care se lasă mai apoi. Regizorul e interesat, înainte de toate, de componența auditoriului său: câți studenți la regie, câți la actorie sau teatrologie... Detaliile nu îi sunt indiferente, dimpotrivă, îi permit să-și orienteze și să-și structureze discursul. Se instalează, astfel, de la bun început, o atmosferă de complicitate mai evidentă decât la întâlnirile anterioare, găzduite de Teatrul ACT, frecventate de un public eterogen.

De astă dată, tema discuției stârnește un interes major. Andrei Șerban vorbește despre învățământul teatral american, dar mai ales despre școala de actorie pe care o conduce de doisprezece ani, împreună cu prietenul său, Nicky Wolcz, în cadrul Universității Columbia din New York. Un model, firește, departe de perfecțiune (admiterea presupune *audiții* de o eficiență discutabilă), dar care îi permite să realizeze un compromis între propriile sale idealuri și exigențele sistemului comercial în care studenții săi vor trebui să se integreze. Andrei Șerban știe că acești tineri, care fac sacrificii financiare uriașe pentru a urma, timp de trei ani, programul MFA de la Columbia University, îl creditează nu doar pentru cariera sa excepțională ori pentru șansa de a se fi aflat în preajma lui Brook, ci mai ales pentru exigența pe care o manifestă față de sine însuși. Profesorul îl uită pe regizor și admite că nu știe „cum se montează Cehov sau Shakespeare“, preferând sondarea misterului pas cu pas, alături de studenții săi. Deschiderea absolută, gustul pentru insolit, fuga de clișee reprezintă, din punctul său de vedere, marele câștig al acestei *via negativa* pe care o urmează aproape cu candoare într-un sistem „încețoșat de foate multă rutină“. Modelul său în materie de învățământ teatral rămâne în continuare Gordon Craig și a sa *Arena Goldoni*: o școală de elită ca o insulă a lui Prospero, un laborator secret, dedicat experimentului și inovației. Acum, când teatrul se învață în școli populare, Andrei Șerban crede în utopia unui climat special, intim, care să privilegieze „descoperirea de astăzi, nu de ieri sau alaltăieri“. Dar acest lucru este posibil doar în condițiile în care fiecare își adresează sieși întrebarea, esențială chiar și în absența unui răspuns: „Pentru ce sunt în teatru? “.

Teatrul viu și interesant este, în concepția aproape mistică a lui Andrei Șerban, cel care implică o relație verticală și cosmică a omului cu nevăzutul, cu „viața de dincolo“. Tocmai pentru că își permite să ignore contextul comercial al artei actuale, teatrul în școală, este, din punctul său de vedere, și „cel mai frumos posibil“. Ca și Brook, Andrei Șerban are convingerea intimă că ideea de teatru este mai complexă, mai bogată decât cel care o slujește... Starea de necesară umilință nu poate fi inoculată, însă, decât în școală. Altfel, e prea târziu. Un student din public își exprimă nedumerirea: de ce a ales să predea actorie și nu regie? Andrei Șerban ezită o clipă, cântărind fiecare cuvânt: îi admiră pe regizorii tineri, care au curajul viziunilor radicale, chiar dacă imperfect realizate („haosul și dezordinea trebuie să ne acompanieze tot timpul“). Însă cunoaște prea bine frustrarea pe care o resimte regizorul atunci când este corectat și i se arată *cum* trebuie făcut. Și actorul e vulnerabil, dar în relația cu el încape și dragostea, și rigoarea, distanța. Andrei Șerban știe că face parte dintre directorii de scenă care lucrează foarte bine cu actorii, nu dintre cei îndrăgostiți mai mult de propriile concepte. A înțeles să le fie prieten, frate, ghid, dar unul *vigilent*. Dacă în tinerețe îl iubea pe Meyerhold și îl ura pe Stanislavski, cel atât de dogmatic predat, acum știe că aici e cheia: în „munca actorului cu sine însuși“. „Faima, succesul, recunoașterea nu depind de noi“, așa încât îl preferă pe profesionistul care muncește, starului leneș, genial la premieră. Fachir, ascet și profesor de științe, în egală măsură – acesta ar fi, în viziunea lui Andrei Șerban, portretul actorului ideal. Un aliaj prețios, indestructibil între disciplina trupului, precizia gândului și transa emoției.

FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

Adrian MIHALACHE

SIBIU–Edinburgh, via Avignon

Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu s-a impus printre marile celebrări europene ale Thaliei, alături de cele de la Edinburgh și Avignon. Cum, anul trecut, Avignon a fost un fiasco, din cauza grevei personalului tehnic, Sibiul a înaintat în clasament. Perspectiva de a deveni oraș european al culturii a stimulat ambiția organizatorilor, dar și a edililor, care au început mari lucrări de refacere a infrastructurii urbane. Centrul istoric este un vast șantier, Muzeul Bruckenthal este parțial închis pentru renovare. Efortul de azi al constructorilor va impulsiona, în viitor, demersul artiștilor. Deocamdată, îl cam subminează, interzicând desfășurarea spectacolelor în aer liber, în zonele centrale, atât de pitorești, ale „orașului minunilor”, cum îi spunea Sibiului Ioana Postelnicu, într-un remarcabil roman. Chiar și așa, inventivitatea organizatorilor a găsit suficiente locuri interesante, tradiționale, dar și neconvenționale, pentru desfășurarea spectacolelor. Unele au avut loc în spații consacrate: la Teatrul Național „Radu Stanca”, modest pe dinafară, dar de o modernă funcționalitate pe dinăuntru; la Teatrul Gong, dedicat, de obicei, reprezentațiilor pentru copii; în Casa de Cultură a Sindicatelor, construcție impozantă și ternă, după tipicul socialist; în fine, în foaierele spațioase ale Teatrului Thalia, care, refăcut după un incendiu devastator, se arată în forma inițială din 1788, de o eleganță barocă, cu loji din lemn de trandafir, dar și cu o aripă nouă, inspirată din arhitectura organică a contemporaneității. Alte spectacole s-au desfășurat în plină stradă, pe Corso-ul sibian (strada Bălcescu), la Cercul Militar, în romanticul Muzeu de Istorie, situat într-o fermecătoare clădire medievală, în ambianța de vis a bisericii fortificate din Cisnădioara, într-o întreprindere industrială dezafectată (*Simerom*), în Biserica Evanghelică în stil gotic, în cea Romanică, a Azilului (cea mai veche din Sibiu), în diferite baruri cochete și chiar în tramvaiul care leagă Sibiul de Rășinari. Nu numai Thalia, ci și celelalte muze au patronat festivalul, care a cuprins spectacole de balet ale unor trupe venite din Australia, Canada sau Chile, recitaluri muzicale și expoziții de artă plastică.

Un tramvai numit POPESCU

Tema Festivalului a fost *Semne*, încercare semiotică de a reuni artele, fără a le mixa în vreo formulă hibridă. Volumul cu același titlu, lansat la Festival, este o antologie fin alcătuită din texte în versuri și proză, care susține literar conceptul manifestării.

Este imposibil să redai, într-o relatare secvențială, modul în care evenimentele s-au integrat, suprapunându-se parțial, într-o structură spectaculară complexă. Prezentarea sistematică riscă să sacrifice farmecul alăturărilor insolite în spațiu și timp.

În toată perioada, Muzeul Brukenthal a prezentat, în saloanele baroce, o expoziție de carte veche și gravură, cu teme teatrale, din secolele XVI–XVIII. Se vede că baronul era un liber cugetător, care îl gusta pe Voltaire și-i iubea pe clasicii francezi, dar și pe romanticii germani. Operele lui Shakespeare și ale celor din jurul său figurează atât în ediții engleze, cât și în celebrele traduceri germane. Impresionează volumul care leagă împreună numerele săptămânalului *Theatralische Wochenblatt,* care publica cronici de teatru la spectacolele din Hermanstadt, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Sibiul, spre deosebire de Brașov sau de Sighișoara, a fost, în timpul administrației habsburgice, un veritabil centru cultural. Baronul Brukenthal nu a privit numirea sa ca guvernator al Transilvaniei ca pe o repartiție „la țară", ci ca pe o șansă de a ctitori și de a se afirma. Viața teatrală avea, în vremea lui, asemenea vigoare, încât a constituit subiectul unei lucrări de sinteză, aflată, și ea, în expoziție.

Teatrul-gazdă, condus de energicul Constantin Chiriac, a avut ce arăta. Spectacolul lui Tompa Gábor, după piesa lui Slawomir Mrožek, *Casa de pe graniță*, a încântat prin inventivitate, rigoare și acuratețe. Deși scrisă cu mult timp în urmă, piesa este de o actualitate frapantă, în condițiile redesenării granițelor din Balcani. Noua frontieră, trasată de foruri internaționale, urmează să treacă prin locuința unei familii modeste, a cărei existență virează, brusc, în absurd. Coregrafia elaborată și metaforele scenice pregnante dau impact discursului teatral. *Nora* de Ibsen, în regia tânărului Radu-Alexandru Nica, este un spectacol provocator și doar parțial convingător. Regizorul pedalează pe tema incomunicabilității, făcând personajele să-și vorbească fără să se privească și fără să se asculte. Scenele de înfruntare, doar, le aduc față în față, când explicațiile eșuează și ciocnirile primează. Regizorul a crezut că va impresiona, introducând elemente șocante în jocul de scenă, care denaturează, însă, relațiile dintre personaje. El subapreciază o parte a publicului, care a văzut, măcar la televizor, montarea lui Ostermeier, cu Nora în variantă *punk*, construită, însă, mult mai logic.

Andrei Șerban remarca, în conferința sa, că Festivalul a preferat *multa* lui *multum*. Profuziunea de spectacole dintre cele mai diverse a fost marcată de mari discrepanțe în privința calității. S-au prezentat spectacole a căror excelență a fost deja recunoscută de critici și aplaudată de public, ca *Sorry* (Teatrul Bulandra), *Portretul lui Dorian Gray* (Teatrul Odeon), *Shape of Things* (Teatrul ACT), *Trei surori* (Teatrul „Toma Caragiu“ din Ploiești), *Tragica istorie a Doctorului Faust* (Teatrul Maghiar din Cluj) și mai recentul *Othello* (Teatrul „Tamási Áron“ din Sfântu Gheorghe). Alte spectacole, de asemenea cunoscute, au câștigat dimensiuni noi prin locul în care s-au desfășurat, loc care i-a provocat pe regizor și pe actori la o schimbare de accente. Astfel, *Un tramvai numit Popescu* a câștigat în latura sa metafizică, fiind prezentat în tramvaiul aflat în mers, pe fundalul mișcător al frunzișului din Dumbrava Sibiului. *Brand,* la Biserica Azilului, a avut rezonanțe mai ample decât în Biserica Luterană de la București. În schimb, *Tillsonburg* (Teatrul „Ioan Slavici“ din Arad) a rămas o încropeală mediocră, în ciuda ambianței deosebite în care s-a jucat, la Cetatea Cisnădioara.

Festivalurile dau prilejul vizionării unor spectacole excelente, realizate în localități de provincie, mai greu accesibile, deoarece rațiuni financiare fac ca turneele unor asemenea trupe să se organizeze rar. Cel puțin la fel de importantă este posibilitatea de a vedea spectacolele unor trupe străine. Festivalul de la Sibiu are o particularitate interesantă, rezultată tot din restricții financiare. Dacă spectacolele românești invitate sunt, de regulă, de anvergură, ele reprezentând tendințe majore în teatrul autohton, trupele străine sunt mai puțin celebre și prezintă, în general, spectacole minimaliste, care se remarcă printr-o doză de bizarerie. Asupra părții românești, perspectiva este centrală, asupra celei internaționale, ea este laterală. Două selecții asimetrice funcționează simultan: una „oficială”, pentru creația din interior, alta neconvențională, de tip *fringe*, pentru exterior.

Spiritul inovator recurge la marele repertoriu, dar nu pentru a-l servi, ci pentru a-l deconstrui. *Hamlet* a fost pretextul pentru trei reprezentații neobișnuite. *Haisho Dramatic Company* din Japonia a prezentat o versiune în stil tradițional japonez, care nu pornește de la textul shakespearean, ci de la o narațiune ajunsă în Japonia, în secolul al XVIII-lea, dintr-o sursă germană. Elvețienii Markus Zohner și Patrizia Barbuiani au executat un adevărat tur de forță, interpretând toate rolurile din piesă, așezați pe două taburete, cu fața la public. Îmbinând, cu o inventivitate debordantă, rostirea cu mima, actorii au reușit să transforme tragica istorie a prințului Danemarcei într-o irezistibilă comedie, de un haz nebun. Cel mai neobișnuit a fost demersul trupei sud-coreene Changpa. Anunțat ca periculos pentru persoane impresionabile, copii, bătrâni și femei însărcinate, *Hamlet*-ul coreean a excitat audiența, fără să o satisfacă. Respingerea vine dintr-o atitudine superficială, deoarece experiența a fost neobișnuită și merita o reflecție mai profundă. Actorii au utilizat tehnici de concentrare provenite din practicile șamanice și ale budismului zen. Corpul actorului, tensionat progresiv, ajunge să vibreze, ca în cazul convulsioniștilor. Concentrarea extremă de energie a personajului viu este menită să se transmită cadavrului, pe care-l aduce, încetul cu încetul, la viață. Acțiunea de pedepsire are cruzimea la care aspira Artaud, amplificată de ambientul sonor exasperant, care a pus la grea încercare sensibilitatea unui public receptiv, mai degrabă, la divertismentul inteligent decât la ritualul constringent. Ceea ce a plăcut fără rezerve acestui public a fost prestația elegantă și foarte franțuzească a lui Jacques Bourgaux, care a știut să repovestească *Don Quijote* prin gesturi, vorbe și onomatopee, făcându-ne să vedem pe scenă, într-un ecleraj rafinat, Spania Secolului de Aur.

Multașteptatul spectacol *Medeea–Circles*, realizat de Tompa Gábor la Novisad, a impresionat prin rigoarea și severitatea concepției, dar și-a epuizat mesajul practic după primul sfert de oră. Teatrul de dramă intitulat polemic „Nebolshoy“ are o trupă foarte omogenă, formată din actori care debordează de talent. Demersul lor este însă cum nu se poate mai tradițional. Adaptarea piesei *Orchestra* de Anouilh a stârnit admirație, dar și plictiseală, mai ales din cauza obstacolului limbii. Din respect pentru oaspeți, spectacolele trupelor din România au fost supratitrate în engleză. Puține trupe străine s-au preocupat, la rândul lor, să-și facă textele inteligibile, iar rușii par a continua să creadă că vorbesc o limbă universală.

Trecând peste multe alte momente de emoție și interes, ne oprim, în final, asupra celui mai complex și mai interesant spectacol al festivalului, *Our life work forgotten Memories* (*Amintirile uitate ale unei vieți creatoare*), de David Maayan, prezentat de Centrul israelian Shlomi pentru muncă și creație. Artistii au reconfigurat spațiul Uzinei mecanice Simerom, transformându-l într-un ambient expresiv, prin care spectatorii trec ca într-o procesiune, oprindu-se în locuri privilegiate, în care energia teatrală explodează mirific. Interactivitatea și inventivitatea își dau mâna pentru a oferi o meditație proaspătă asupra Holocaustului, eliberată de orice clișeu. Spectacolul este pus sub semnul unui splendid citat din *Ecleziastul,* recompus în fața spectatorilor, prin litere mobile: *„Cei vii, într-adevăr, măcar știu că vor muri; dar cei morți nu știu nimic, și nu mai au nici o răsplată, fiindcă până și amintirea li se uită.“*

Noi nu vom uita, însă, emoțiile trăite în cele zece zile de sărbătoare teatrală, ci le vom transforma, în timp, în gânduri de împărtășit cititorilor noștri.

Liviu CRISTIAN

X-periențe

La început, când am văzut acronimul (F.I.T.S.), Festivalului Internațional de teatru de la Sibiu, i-am acordat imediat, oarecum amuzat, dar și ludic, sensul atribuit de limba engleză (vb. *a se potrivi în*, vb. *a avea o răbufnire excesivă de activitate*, dar și sensul medical – *a avea o criză soldată cu spasme și pierderea cunoștinței*), ca oricare alt anglofon situat în spațiul globalizant. Toate acestea se potriveau mai ales ediției de anul trecut a F.I.T.S. Anul acesta, cu aceeași energie inspirată de memoria unui festival de teatru de anvergură, am reconoscut același manageriat

În drum spre cetatea Cisnădioarei.

de bună calitate, dar cu o respirație mai scurtă în ansamblul spectacologic prezentat.

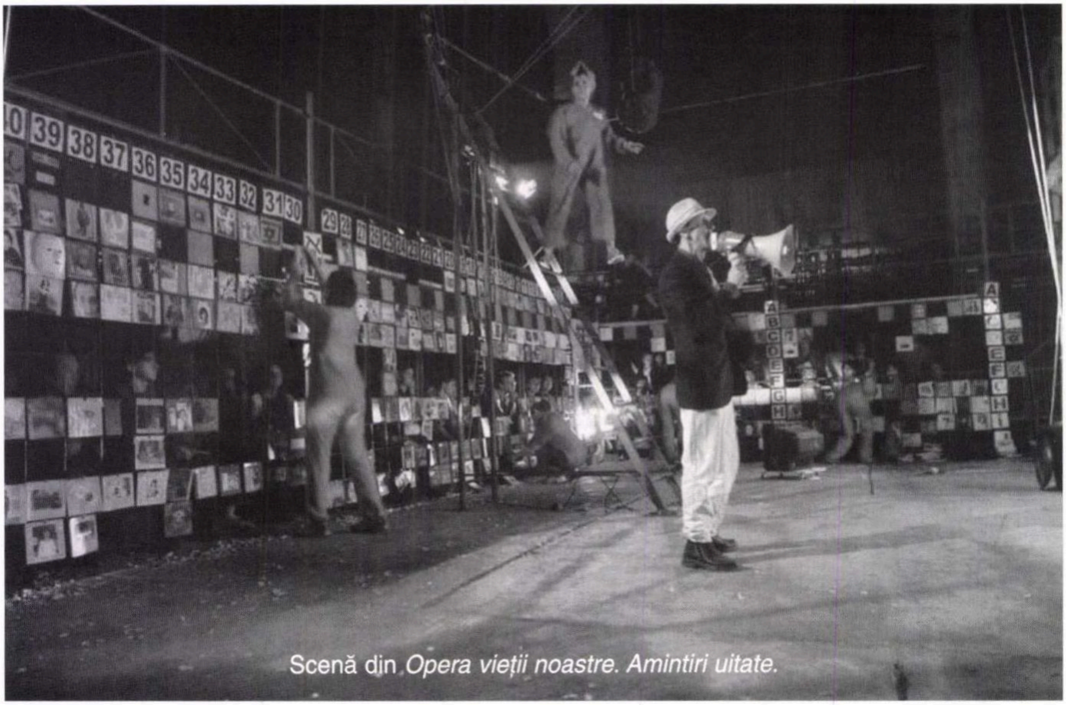
Cu amintirea excelentei trupe de teatru *Art&Shok* din Kazakstan, de anul trecut, atât de inovatoare în spectacole de stradă, dar și *in-doors,* am explorat străzile din Sibiu, căutând spațiul alternativ și reprezentația stradală, care a lipsit, cu o singură excepție semnificativă: compania *Evo* din Elveția, susținută de un singur actor, care a performat artistic un eseu despre fragilitatea obiectului, artefactului construit, făcut, iar nu născut. Cu clare influențe din arta de mișcare a actorului japonez, pe un ritm cardiac susținut, actorul, vopsit în alb din cap până în picioare, a alunecat imperceptibil spre pământul reavăn, negru, întruchipând diferite poziții statuare, de fiecare dată mai degradat la nivel epidermic, supus unor intemperii accelerate de mișcarea rafinată. Rezultatul a fost, înspre final, o apariție fantomatică, parțial albă, parțial scorojită, un tablou de natură moartă-re-murită, tributară, fără nici un fel de menajamente, degradării, descompunerii. Timpul diegetic a făcut apel la imaginarea a sute de treceri omenești în neființă, până la sublimarea fizică a statuii în locul de instalare și închiderea circuitului.

La Secțiunea *reprezentație de stradă* puteam încadra și amuzantul *one-man-show* al lui Oskar (Australia–Elveția), dar, caracteristica lui este că poate fi văzut oriunde, mai ales într-o cafenea. Scopul său este să destindă, posedând și o caracteristică ironic-interactivă, fără mari declanșări la nivelul trăirilor în public sau tehnicii actorului. Un spectacol pentru toate anotimpurile.

Cel care a incitat, cu adevărat, armata de invitați, precedat și de un workshop, a fost controversatul *Our Lifework Forgotten Memories* (Israel), condus în spațiu alternativ, cel puțin ca propunere – Uzina Simerom. Având coordonata unei *vanitas vanitatum...*, pendulând între tragic și grotesc, făcând apel la destinul tragic al unui popor, reprezentația folosește niște descoperiri mai vechi, aparținând *workshop*-urilor anilor '60-'70: locația labirintică a tramei parcurse de public, treptat, insidios, violentarea psihică, auditivă (prin portavoce), raportul-contactul nefiresc de familiar, purtând o încărcătură emotivă sufocantă, dintre actanți (actorii) și subiecții de distorsionat (publicul), imposibilitatea de sustragere emoțională, chiar fizică, a celui din urmă: ca într-o celulă, ești privit insistent printr-o fantă, buze, dentiții speciale îți șoptesc povești în toate limbile pământului, îți povestesc despre mirosul bunicilor, despre prăjituri și lucruri din care nu a mai rămas nimic...; de sus cad fotografii de familie, certificate de naștere, vederi cu urări de bine, maculatură, efecte personale, mai ales grafice, ale unei societăți oprimate acum 50 de ani... peste alți 50, vor cădea cd-uri de plastic... Într-o îmbinare copleșitoare liminar, actorii se *produc* grotesc, supradimensionați fizic, subdimensionați ca o Giulietta Masina a lui Fellini, falsând virulent sau lasciv sub un reflector circular, suflând idiot într-o goarnă, în fața unei cortine de cabaret, sau de teatru de păpuși, se dă foc obiectelor, amintirilor, cu efecte pirotehnice spectaculoase, la granița dintre circărie de stradă, bâlci și complet abandon psihologic, depresie nervoasă și abandon pasional halucinant. Ceea ce ar fi putut adăuga cu și mai mare impact, ar fi fost locația însăși, care se vede prea puțin în spectacol, pe principiul, în acest caz, un plus de dezolare, un plus de efect. O altă enigmă o reprezintă dansul – timp de zece minute, în prima parte – unei fete, costumate parțial ca un derviș, învârtindu-se în jurul propriei axe. Desigur, putem găsi simbolistici oricâte, important este ca ele să-și aibă unitar rolul. Putem zice că spectacolul în sine își sare, uneori, peste propriile limite, poate tocmai datorită re-locației. Un experiment despre care puteam citi prin cărți, tocmai de aceea atât de binevenit în peisajul teatral românesc.

Un alt spectacol, amplasat în cutie italiană, dar debordând de imaginație tehnică inovatoare în corelație cu dansul, este *D.A.V.E.* (Austria). La nivelul tehnologie de ultimă oră amintește de *Orfeu*, de la Teatrul Foarte Mic, dar, aici, *D.A.V.E.* folosește sentimentul straniului și imposibilului, generate de iluzia perceperii unei singure unități de semnificat, care este trupul singurului dansator, corelată cu inducerea unor alte trupuri, prezențe, prin proiecție pe corpul său.

Dacă motorul unui festival de teatru mereu viu este experimentul teatral, *workshop*-ul și reprezentația de stradă, improvizația liberă – cultivate asiduu, atunci nu se explică radializarea în prea multe direcții a ediției F.I.T.S. de anul acesta. Dacă inexistența unei platforme sau titulaturi permanente a Festivalului aduce, pe de o parte, un beneficiu varietății, manifestate în fiecare an sub flamura câte unui slogan – anul acesta a fost Signs/Semne –, pe de o altă parte, nearondarea evenimentului unui scop estetic predominant în simpla alegere a tipului de teatru urmărit, creează confuzie sau pseudooferte.



Scenă din *Opera vieții noastre. Amintiri uitate.*

Magdalena KLEIN:

„În mine a reînviat limba română, rădăcinile"

Magdalena Klein are o privire caldă, directă și ochi de miere; este manifestarea unei curiozități față de oameni, lipsită de indiscreție, și a unei inteligențe precis aplicate pe realitatea pe care vrea cu adevărat să o deslușească. Am cunoscut-o printr-un prieten al său, compozitorul și omul de teatru Iosif Herțea – căruia îi mulțumesc pentru favoarea pe care mi-a făcut-o. A doua zi, aveam să o văd jucând în spectacolul *Opera vieții noastre. Amintiri uitate;* într-o hală industrială dezafectată, la marginea Sibiului, reprezentația trupei de la „Shlomi Center for Work & Creation" (Israel) a polarizat interesul și entuziasmul foarte multor spectatori la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu (F.I.T.S.). Spectacolul are imensa calitate de a stârni întâlniri emoționante între spectatori și propriile lor experiențe clasificate, între eu-urile pe care fiecare le pune în paranteză. Dialogul ce urmează l-am avut chiar în dimineața în care Magdalena Klein urma să ia avionul, înapoi, spre Israel.

Crenguța Manea: *După câți ani v-ați decis să reveniți în România? Și de ce?*

Magdalena Klein: Sunt șaptesprezece ani de când am plecat, de când am decis să emigrez. Viața este o aventură și am ieșit la drum să merg, încă doi–trei pași, să o cunosc, să întâlnesc aventura, să întâlnesc cât mai multe pe acest drum.

De când eram mică, am vrut să fac două–trei meserii: dimineața, voiam să vând sirop cu sifon, să stau sus, la mașina cu sifon, și copiii să-mi ceară câte un

Scenă din *Opera vieții noastre. Amintiri uitate.*

pahar; la prânz, voiam să fiu învățătoare, pentru că de când mă știu mi-am dorit o școală care să aibă orele la prânz; niciodată nu mi-a plăcut să mă trezesc devreme și imediat să muncesc – dimineața trebuie să ne simțim bine, să fim liberi, ușori, să ne eliberăm mintea ca să primim alte informații.

C.M.: *Și mie mi-ar fi plăcut la școala dumneavoastră! Și seara ce vă doreați să fiți?*

M.K.: Actriță! Actriță! M-am născut la Satu – Mare, un oraș în care trupa maghiară a Teatrului de Stat avea actori cu un fel de aură magică.

C.M.: *La Satu-Mare a lucrat și Gheorghe Harag.*

M.K.: Eu pe vremurile acelea mă nășteam; de foarte mică, părinții mă luau la teatru și mă uitam la actori ca la zeii care au coborât din Olimp, pentru că deschideau o altă lume în fața noastră; o lume care palpita, care aducea povești triste: *Romeo și Julieta*, *Hamlet* cu Csiky András; a fost perioada de aur a Teatrului de Stat din Satu Mare și teatrul era foarte important pentru cetate.

C.M.: *Eu cred că viața teatrelor e ca viața oamenilor – nu mă refer la structura de instituție, la administrarea ei – și depinde de destin; contează enorm pentru un teatru ce oameni pășesc acolo, ce echipe se coagulează.*

M.K.: Probabil că era și o perioadă în care nevoia oamenilor de a evada în spectacol era foarte mare; nevoia de a scăpa dintr-un real foarte cenușiu, greu de îndurat; erau anii '50. Era atât de bine că mai exista cortina cea roșie, de catifea, și nu cortina de fier! Cortina teatrului se deschide, în fața ta apar personajele, și tu te duci cu ele, și-ți imaginezi alte locuri, și întâlnești alte drame și tragedii, și-ți dai drumul la lacrimi, și râzi din toată inima, împreună cu alți oameni, la comedii. Era o altă viață la teatru...

C.M.: *Dar aceasta nu e oare o formă de evazionism? De retragere din fața realității?*

M.K.: Eu cred că era o lume care avea nevoie de iluzie. Acum eu sunt într-o altă etapă, am mai crescut... Dar în copilărie avem nevoie de povești; poate a fost și copilăria unei societăți, era o lume nouă care se năștea, societatea comunistă.

C.M.: *O lume cu grave malformații!*

M.K.: Eu cred că artistul, creatorul, trebuie să fie prezent peste tot acum, nu numai în clădirea teatrului, pentru că oriunde apare, poate să influențeze. Omul uită de sine și, ca să-și aducă aminte de el însuși, trebuie să se privească în oglindă; or, artistul e această oglindă incitantă.

C.M.: *De la Satu Mare, adolescentă, iată-vă ajunsă la I.A.T.C., în București.*

M.K.: Ei, nu mai eram chiar adolescentă! Am fost admisă la Teatru și primul meu profesor a fost Radu Penciulescu, iar asistentă o aveam pe Gina Ionescu.

C.M.: *Au fost întâlniri fundamentale pentru dezvoltarea dvs.?*

M.K.: Categoric! De la Penciulescu am învățat deschiderea față de realitate, față de tot ce te înconjoară; să vezi, să auzi, să simți, să pipăi, să fii sensibil la tot ce apare în preajma ta. De la Gina Ionescu am primit informații despre toate curentele teatrale care deja deveniseră istorie în anii '70, dar care în România acelor ani nu erau bine cunoscute. Gândirea teatrală și opera lui Szajna, Kantor, Grotowski, Eugenio Barba, ne-au fost prezentate de Gina Ionescu; ea ne-a adus informații și despre teatrul din Extremul Orient. Ne stimula curiozitatea dincolo de preceptele vehiculate în teatrul românesc, stanislavskian; ne arăta că există și alte posibilități, alte lumi care ni se dezvăluie prin acel teatru și pe care noi putem să le cercetăm în drumul nostru. Ne prezenta alternative teatrale.

C.M.: *Gina Ionescu și-a păstrat această calitate, de a deschide ușile altor lumi teatrale, și pentru studenții din ultimele promoții pe care le-a avut; și ei mărturisesc același lucru. Mă bucur că putem vorbi despre un om care a făcut mult bine, prin știința pe care o oferea cu mare generozitate, celor pe care-i întâlnea.*

M.K.: A fost cu adevărat generoasă. Venea și nu ne lăsa în pace: „Caută, caută-ți drumul, calea ta de a te exprima. Unde ești, cine ești, tu trebuie să afli!“

C.M.: *După ce ați terminat institutul, ați lucrat spectacole din repertoriul clasic și din cel contemporan, ați pus și Caragiale...*

M.K.: La Bârlad, împreună cu Adrian Lupu, am pus *D'ale carnavalului.* A fost o experiență, nu glumă! Eu sunt ardeleancă și mi-a fost tare greu cu Caragiale la început. (Și să știți că venind acum din Israel, îl simt mult mai puternic; am o poftă nebună să-l recitesc și, dacă o să am prilejul, chiar să-l montez.) Atunci eram încă un fel de însoțitoare a lui Adrian Lupu; el era plin de Caragiale, a crescut cu Caragiale.

C.M.: *Cred că această apropiere de Caragiale îi dădea o privire ascuțită, ca de instrumentar chirurgical, cu care pătrundea în adâncul lucrurilor.*

M.K.: O privire și o înțelegere acidă. Ne completam, el cu privirea ca o lamă de cuțit, eu mai lirică, avînd nevoia de a poetiza și viața și teatrul; eu îmi doream un teatru metaforic.

C.M.: *Un alt spectacol făcut împreună, și de care-și mai amintesc oamenii de teatru, a fost unul de la teatrul din Galați,* Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor *de Sûtö Adrás.*

M.K.: Am lucrat și la traducerea textului; a fost o sărbătoare! Am avut o distribuție excelentă: Mitică Iancu, Mihai Mihail, Sanda Ulmeni...Totul era foarte vesel în bocetul ăsta și ne însoțea un soi de bucurie. Un text foarte teatral, iar ideile curgeau, așa...; colaborarea cu Adrian Lupu era complementară și stimulantă;

privirea lui și privirea mea refăceau o lume. Am lucrat și cu Puiu Herțea, compozitorul nostru, la acel spectacol; eram ca într-o familie artistică, ne înțelegeam din jumătăți de cuvânt... Mi-e atât de cald în suflet când mă gîndesc la acele zile!

C.M.: *Din câte am aflat, ați plecat din România imediat după o premieră pe care ați avut-o la Teatrul Maghiar de Stat dinTimișoara,* Peer Gynt *de Henrik Ibsen.*

M.K.: Tot acolo mai montasem *După pauză izbucnește războiul*, după piesa lui Danek, autor ceh; tratează responsabilitatea artistului față de istorie. Cu acest spectacol am câștigat Premiul de regie, de interpretare, de scenografie, în 1984. Ce vă spun mi se pare că acum face parte din istorie.

C.M.: *Erați bine cotată în lumea noastră teatrală.*

M.K.: Eram foarte implicată și trăiam din plin în lumea asta; viața mea era toată în teatru: familia, prietenii.

C.M.: *Totuși, nu v-a fost teamă de acea lume, aproape necunoscută dumneavoastră, atunci când ați decis atât de radical să vă desprindeți?*

M.K.: Eu am plecat într-un moment când am descoperit că încep să devin suspicioasă față de oameni. Și nu suport suspiciunea...Am hotărât să-mi continuu destinul; eu sunt evreică și mi-am spus: „Bine, hai să vedem cum e în Țara Sfântă!". Nu regret acea decizie, pentru că am avut multe împliniri spirituale și de viață; am devenit mamă și asta mi-a dat o altă responsabilitate față de lumea asta și față de existență. Mă gândesc la lucruri simple: de ce sunt eu pe Pământ, ce lăsăm în urma noastră, de unde schimbările pe care le traversăm... Vreau să fiu atentă la ce și când mi se întâmplă, pentru că am avut experiențe felurite. Treizeci și cinci de ani, eu am trăit acasă și de șaptesprezece ani trăiesc în Israel; iar șaptesprezece ani înseamnă o veșnicie prin intensitatea cu care am trăit.

C.M.: *Ce fel de teatru ați continuat să faceți acolo?*

M. K.: Ca regizor, am ajuns cu foarte mare încredere și am început să montez la Institutul de Teatru din Beits Vi; am pus Marivaux, Sartre. Mulți oamani de teatru emigranți au lucrat acolo; pentru că Ministerul Emigrării acordă ca un sprijin material aceste locuri de muncă; e un început oarecum protejat și o fabrică de produs actori, iar eu nu aveam satisfacția creației și mi-am spus că nu mai rămân.

Am un mare noroc că sunt talentată la limbi străine – de aceea am prins repede spiritul limbii ebraice. Și am avut obrăznicia de intra într-o superproducție pentru Festivalul Internațional de Teatru Alternativ din Acco (Israel), Teatrul Altfel – sunt folosite spații ale vechii fortărețe din Acco, catacombe, în funcție de spectacol. Și m-am apucat să montez în acel spațiu propria mea dramatizare după romanul lui Heim, *Evreul rătăcitor.* Dramatizarea am făcut-o împreună cu un scriitor israelian. Am avut un curaj nebun; ce cunoștințe de limbă aveam eu după vreun an, de când eram venită, și o limbă biblică! Experiența cu actorii a fost foarte, foarte dificilă; am dat audiție pentru distribuție și, așa cum eram obișnuită din România, mi-am folosit imaginația și intuiția în alegerea actorilor; nu i-am cunoscut, iar eu posedam mai multă teorie despre teatru decât experiență reală. Spre dezamăgirea mea, unul dintre actori care avea rol principal – cu un talent extraordinar – a părăsit proiectul pentru că nu am reușit să facem rost de o sumă pe măsura efortului său și nu a primit suficienți bani. Eu consider că în meseria asta trebuie să crezi că ea e chemarea ta și trebuie să o faci în orice circumstanțe; și să nu învinuiești pe nimeni că nu ai condiții, condițiile trebuie să ți le creezi singur. Mi-au trebuit șaisprezece ani și jumătate ca să înțeleg acest lucru, pentru că e foarte greu de priceput asta. Dar ca să poți să te îmbogățești în arta ta, în viața ta, în devenirea ta artistică, faci totul. Și când ți se cere un sacrificiu.

C.M.: *Și spectacolul după* Evreul rătăcitor?

M.K.: A rămas o rană foarte adâncă în *ego*-ul meu; a fost primul contact cu actorul israelian și a ieșit un spectacol care nu a fost primit cu brațele deschise; mi-a fost greu, tare greu, dar am înțeles lucruri importante, chiar dacă spectacolul nu a avut succes.

O întâlnire importantă a fost cea cu Netta Plotzky. Când am ajuns în Israel, aveam de la Gina Ionescu adresa Teatrului Odin din Danemarca, unde lucrează Eugenio Barba. Le-am scris și le-am spus că sunt foarte interesată să lucrez cu ei, să fac un stagiu de pregătire acolo; mi-au răspuns că în anul ce urma aveau un turneu, dar mi-au trimis adresa unei stagiare care a fost la ei. Era Netta Plotzky pe care am căutat-o imediat; ea predă mișcare la o altă școală de teatru; când am deschis ușa sălii și am zărit-o, în momentul acela am fost captată de lumea ei care comunică cu a mea și mă deschide. Prin întâlnirea cu ea am descoperit lucruri despre mine pe care nici nu le bănuiam. În 1990, din această întâlnire s-a născut spectacolul ei cu care am participat la Festivalul Internațional de Teatru de la Ierusalim – un festival de recunoaștere mondială. Am jucat și am făcut și asistență de regie, spectacolul se desfășura într-o casă, pe o stradă din Ierusalim.

C.M.: *Textul era creat în timpul repetițiilor, ca și cel din* Opera vieții noastre?

M.K.: A fost textul Nettei și noi am improvizat pe temele propuse de ea. *Strada Sursa Vieții*, chiar așa se numea strada pe care era casa, o casă veche, arăbească, minunată, cu o curte imensă. Acțiunea începea pe stradă, aveam un ghid care conducea spectatorii; în curte era o întreagă piață de vechituri; o actriță făcea pâine, eu eram o țigancă și dădeam în cărți; de atunci am învățat și lucrul ăsta.

C.M.: *Chiar dați în cărți?*

M.K.: Ei, îmi place să mă și prostesc; da', pe bune, fac asta!

C.M.: *La F.I.T.S., despre* Opera vieții noastre *s-a vorbit foarte mult, o întrebare era pe buzele tuturor: „Ai văzut spectacolul evreilor?". A fost primit cu mare emoție și înțelegere; cred că lucrul se explică prin faptul că acest demers artistic și existențial a oferit celor care au participat o confruntare cu proppria lor memorie, cu amintiri intime, aproape îngropate; este importantă, cred, această revelare, această scoatere la lumină a unor fragmente de viață. Unde și cum a început această montare?*

M.K.: Cred că a început cu *Strada Sursa Vieții*, e un proces care presupune o anume cercetare, o devenire, depinde și cum cercetezi.Trebuie să deschizi nu cu frică, nu cu rușine, să încerci și o oarecare privire obiectivă. Atunci când noi privim în spectacol printr-o ferestruică, aceea e privirea unui moment aparent neimportant, dar care a rămas în noi, undeva. Fiecare etapă de lucru a fost ca o stație în care ne-am oprit, apoi ne-am continuat drumul și ne-am oprit la o nouă stație. O altă stație a fost *Masa de familie*, o experiență fantastică! Fiecare dintre noi este creatorul propriului moment din spectacol; când cineva ia o fotografie și o privește, acela este momentul lui, prin acea privire el recreează o lume. Aceste momente nu se nasc întâmplător, sensibilitatea noastră artistică diferă, dar se și armonizează în spectacol; nu se impune o anumită mișcare, dar fiecare are sarcina lui, responsabilitatea lui creatoare. Iar sentimentul acestei responsabilități s-a născut în spectacolul *Masa de familie*, un proiect teatral care cercetează persoanele/personajele din jurul mesei de familie: cine sunt, care este locul fiecărui membru, cine stă în capul mesei, ce relații în familie exprimă acele poziții. Fiecare familie are propriul său obicei și ne-am propus să ne cunoaștem mai bine aceste obiceiuri, în funcție de unde venim. Am adus fotografii ale familiei noastre, ale prietenilor, ale caselor, ale terasei și ale grădinii în care am crescut, tot ce amintește de masa de familie care ne leagă. A fost o căutare palpitantă, lucram într-o fostă casă de copii dintr-un chibuț; acolo plânsul bebelușilor nu mai era auzit de mamele lor, ci de supraveghetoare. Nu știam lucrurile acestea, nu știam cum și de ce au ajuns în Israel, ce i-a determinat să emigreze, care erau obiceiurile de unde au venit. Acest proiect, *Masa de familie*, ne-a adunat în realitatea noastră israeliană; în această casă de copii, noi am construit un întreg cartier în care invitam spectatorii să participe la viața de familie.

După asta a urmat Shlomi Center for Work & Creation, un centru cultural internațional înființat de Dudy Maya, prin intermediul Ministerului Culturii, Educației și Sportului, centru localizat în aria industrială din Shlomi, la granița cu Libanul, o zonă aflată permanent sub amenințarea „katiușelor"; este un centru de cercetare și creație a unui nou limbaj teatral; aici mi-am găsit familia artistică teatrală de creație.

Am mai participat și la un alt spectacol, *Colecția israeliană de vară*, care pornea de la prezentarea unor ținute de doliu. În Israel, destul de des, oamenii sunt în doliu; era atunci o perioadă în care multe autobuze săreau în aer, mureau mulți soldați, atunci a fost asasinat și Yitzhak Rabin. Toate acestea au condus la *Colecția...*, o paradă de modă israeliană, de la haine de doliu la uniforme militare. Tot răul acela trebuie exorcizat și noi am încercat să o facem așa. Spectacolul avea loc într-o cafenea – în Israel ești percheziționat în buzunare, în geantă, și când intri într-o cafenea, pentru că multe atacuri teroriste se petreceau și aici; mergeai la o cafea cu prietenii și era posibil să nu te mai întorci acasă – apoi se deplasa într-o piață; la Shlomi, noi nu facem un teatru politic, dar ceea ce te doare, pentru că ești implicat, e crima. Te izbești de aceste lucruri și era o perioadă în care nu mai puteai să respiri; când lucram la casa de copii, niciodată nu eram sigură că voi ajunge și săptămâna viitoare, asta la începutul anului 2000.

Treptat, am primit un sediu al nostru și ne continuăm cercetarea. Așa am început noul proiect, *Opera vieții noastre. Amintiri uitate*, care a traversat mai multe cicluri de creație, până am ajuns la spectacolul pe care l-ați văzut în Festival, la Sibiu. Am căutat în străfundurile nostre, încă nu știam ce va fi, am bâjbâit în întuneric multă, multă vreme. Lumina era în fiecare dintre noi și am început să ne descoperim „cocoașele", să izbim în ele; am avut imens de multe antrenamente cu „cocoașele". Am preluat cântece, gesturi și jocuri din copilărie, până am ajuns aici.

C.M.: *A fost ca o forare în istoria personală a fiecăruia din echipă?*

M.K.: Exact!

C.M.: *Ați afirmat că vizionând spectacolul* Un tramvai numit Popescu *după opera poetică a lui Cristian Popescu, scenariul și regia Gavriil Pinte, ați constatat elemente comune.*

M.K.: Eu nu am știut cine a fost Cristian Popescu, am citit o prezentare și m-a tentat povestea asta cu tramvaiul în care se joacă un spectacol. Am ajuns acolo după ce mi-am reținut loc, pentru că mi-era teamă că nu voi putea urca – eu în studenție, la București, mai circulam și fără loc, agățată, pe scara tramvaiului. Și am văzut că este vorba despre Poet și familia lui : Mama, Tata, Bunica, Sora, Bunicul, Mătușa; mi-am dat seama că noi căutăm în zone foarte apropiate, ne întâlnim pe undeva, mergem prin locuri cumune. La început, când a venit tramvaiul ăsta, am văzut personajele în tramvai, ca niște fantome; am devenit pe loc foarte curioasă și dornică să intru în lumea lor; întreg spectacolul m-a interesat și m-a făcut să particip la acea poveste de familie, la acea nuntă. N-am știut că voi fi o nuntașă! Apoi, a început și textul; nu am cunoscut opera poetului, Cristian Popescu e mort, dar în mine a înviat limba română și rădăcinile. Până la urmă, de aici sunt plecată. Plec cu acest spectacol și-mi dau lacrimile; este o lume irepetabilă, lumea acestui poet, și ea se află și în mine...

Crenguța MANEA

Cristina MODREANU

Arta în luptă cu granițele

Baletul grotesc căruia oamenii simpli îi cad victime, fără să știe măcar cui îi datorează coregrafia complicată care le-a aruncat viața în aer, este surprins cu inteligență și umor de spectacolul lui Tompa Gábor cu piesa lui Mrožek, *Casa de pe graniță*, montat la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu. Nu întâmplător, dacă tot vorbim de coregrafie, spectacolul posedă o pronunțată dimensiune de teatru-dans, fără a ignora alte semne sau cuvântul, care are greutatea lui. Dar, în redarea absurdității felului în care existența unor oameni obișnuiți este iremediabil disturbată, muzica și mișcarea au rolul principal, în fața lor cuvintele se înclină. E ca și cum regizorul s-ar fi îmbibat de absurdul limbajului, așa cum i se întâmplă și când montează spectacole Ionescu, și l-ar fi redat apoi, filtrat, în imagini care să-l descrie în toată „splendoarea" lui. Drumul fără întoarcere către dezintegrarea spațiului domestic protector este acompaniat de ritmurile folclorului sârbesc – completat cu un fascinant extras din producția muzicală a mahalalei românești interbelice – ale cărui versuri concurează cu cele ale *Mioriței* naționale, vorbind despre resemnare ca mod de viață. Muzica face jocul și în rest, când rutinele domestice sunt descompuse ritmat, subliniindu-se cum anume au fost ele afectate de intruziune. Și tot muzica, de o veselie dramatică, e cea care cheamă mișcările coregrafice cele mai potrivite: când familia stă la masă, fiecare gest e urmărit atent de gardieni, iar găluștele din lingură sunt ștampilate la fiecare trecere peste jumătatea mesei; tot muzica e fundalul potrivit pentru scena violării femeii de către grupul de diplomați (excelentă Ofelia Popii), pentru cea a omorârii bunicii de către grănicer (o simplă mitraliere devine incredibil de expresivă în interpretarea tinerilor actori Florin Coșuleț și Diana Fufezan) sau, mai ales, pentru coșmarul pe care îl are într-o noapte stăpânul casei (Viorel Rață). Coșmarul are legătură strânsă cu granița ce-i traversează sufrageria și constă, de fapt, într-o violentă și interminabilă aplicare de ștampile asupra omului de către o armată de funcționari dezlănțuiți. În ritmul muzicii, desigur. Și al imaginației coregrafului Florin Fieroiu, aflat într-o formă de zile mari.

Scenografia Carmencitei Brojboiu delimitează un spațiu supus și el violențelor și dezagregării, care va fi complet dezasamblat până la final, când casa întreagă intră sub incidența războiului cu tot cu locatarii săi, scena însăși fiind desfăcută și ridicată scândură cu scândură. După ce membrii familiei sale sunt luați pe sus unul câte unul, bărbatul, numit simplu Eu, o ia la fugă ieșind din teatru. Pe fundalul scenei este proiectat un filmuleț în care îl vedem alergând spre orizont de-a lungul liniei de cale ferată. Urmează genericul, conținând distribuția spectacolului și echipa de realizatori, iar publicul se simte deodată transportat cu totul din lumea teatrului în cea a filmului, devenind cu acest prilej conștient că arta e singura care nu are granițe sau care te poate ajuta să te eliberezi de ele.

Nu mai puțin importantă este, mai ales în acest context, libertatea artistului, manifestată pe deplin la Tompa Gábor, încă din primul moment al elaborării proiectului: deși pregătise un alt titlu pentru scena de la Sibiu, în urma unor experiențe neplăcute de la granițele ce trebuie trecute pentru a ajunge în Serbia (unde a montat, chiar înainte de *Casa de pe graniță,* spectacolul *Medeea–Cercuri*), Tompa Gábor a ales să readucă pe scenă o piesă scrisă în 1965 de Slawomir Mrožek și considerată de unii datată. Nimic mai fals: *Casa de pe graniță*, montată la Teatrul Național „Radu Stanca”, pare scrisă astăzi, iar faptul că a avut premiera în 2005, în penultima zi a Festivalului de Teatru de la Sibiu, într-un moment când era pusă în discuție însăși existența Uniunii Europene, adică a entității ce presupune ridicarea granițelor dintre țările acestui continent, îi accentuează dramatic actualitatea.

În centrul imaginii: Timea BUZA.

Foto: Ciprian Duică.

Marinela ȚEPUȘ

Votez Medeea-circles!!!

Trebuie să recunoaștem supremația Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu asupra celorlalte manifestări de gen din țară. Este evident faptul că, de la ediție la ediție, acesta a câștigat în amploare (cuprinzând tot mai multe spații de joc, mai ales neconvenționale), a angrenat întregul oraș, transformându-l într-unul cu adevărat turistic, a atras trupe din locuri exotice (Camerun, Coasta de Fildeș, Coreea, Chile etc.). Sigur că directorul Constantin Chiriac și echipa sa, oricât de tenace, nu ar fi reușit pe deplin fără implicarea forurilor locale și a primarului Klaus Johannis. Sibiul este, la ora actuală, dovada fermă a faptului că *normalitatea* poate exista și în România. Nimic mai mult, dar cât de promițător, în definitiv! În cadrul manifestării, ce are loc întotdeauna la sfârșitul lui mai și începutul lui iunie, adică atunci când se ieftinesc căpșunele și cireșele dau în pârg, pot fi văzute spectacole de tot felul: de stradă, de bar, în cetate (Cisnădioara), în discoteci, pe scena mare a teatrului; spectacole profesioniste și spectacole studențești; spectacole de teatru-imagine, de teatru-dans, de teatru-teatru...; concerte și spectacole coregrafice. Foarte bune, bune, mediocre și proaste! Ca-ntr-un adevărat bazar teatral (nimic rău în asta!), cu „produse“ pentru toți doritorii.

Foto: Ciprian Duică.

Totuși, în timp, Constantin Chiriac, inițiatorul și managerul de drept, și-a impus niște reguli de la care nu abdică. De pildă, în fiecare an, există o tematică, bine pusă în evidență prin producțiile invitate. Abundă teatrul de mișcare, pe care acesta îl promovează nu doar în cadrul Festivalului, ci și pe scena instituției pe care o conduce (Teatrul Național „Radu Stanca“). Există, pe lângă spectacolele socotite eveniment și care au loc pe scena mare, o seamă de secțiuni la care nu se renunță niciodată: bursa de spectacole, spectacole-lectură, spectacole ale școlilor de teatru, spectacole în spații neconvenționale. Organizatorii arată multă simpatie câtorva artiști prestigioși: Silviu Purcărete, Tompa Gábor, Mihai Măniuțiu, Andryi Zholdak. Pot fi văzute, pe parcursul celor zece zile (anul acesta, unsprezece) mai multe spectacole ale acestora, realizate pe scena sibiană sau aduse din afară. Mi se pare benefic interesul deosebit arătat unor asemenea regizori. Este, în fond, și o modalitate de a educa publicul. De cele mai multe ori, producțiile lor intră în secțiunea marilor spectacole. Pe drept cuvânt!

În acest an, Tompa Gábor a fost prezent cu două montări: *Casa de pe graniță* de Mrožek (Teatrul Național „Radu Stanca“, Sibiu, România) și *Medeea-circles*, după Euripide (Novisadsko Pozorište, Serbia și Muntenegru). Nu mică mi-a fost, însă, mirarea, constatând că cel din urmă a fost creat în cel mai “autentic“ stil măniuțian. Să fi fost o glumă a lui Tompa, un pariu? Știm cât de mult îl prețuiește acesta pe Măniuțiu (să avem doar în vedere extraordinarele producții cu *Faust* și *Woyzeck*, realizate la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, unde Tompa Gábor este director!). În orice caz, reprezentația cu *Medeea-circles* – perfect construită geometric, pe un text esențializat la maximum, cu o coregrafie savant alcătuită (Ildikó Lavro-Gyenes) într-un spațiu concentraționar (totul se petrece în cercuri din ce în ce mai mici, care o închid irevocabil pe Medeea), cu accent pe câteva culori: negru, alb, galben, roșu -, ne-a cam lăsat perplecși. Pentru că dacă era o glumă, aceasta a fost luată foarte în serios. Semănând izbitor de mult cu *Electra* orădeană, mult și pe bună dreptate mediatizată, *Medeea* lui Tompa ne captează în egală măsură. Pentru spectatorii (așezați, în cerc, pe scenă) aflați foarte aproape de actori, impactul devine cu atât mai puternic. Sunetele onomatopeice care iau locul replicilor ne șfichiuiesc auzul, resimțindu-le aproape visceral. Din păcate, muzica este amestecată și nu întotdeauna fericit aleasă. O bizarerie, dacă avem în vedere faptul că Tompa își alege cu grijă coloana sonoră sau compozitorii cu care colaborează. Excepțională este, însă, prezența lui Timea Buza în *Medeea.* Ea constituie axul întregului spectacol. Așezată în centru, cu mișcări simple, cu o voce puternică, de tragediană, actrița face mereu dovada unui talent bine strunit și a unui înalt profesionalism. Privirile sale sunt de-a dreptul magnetice, gesturile (oricât de parcimonios distribuite) sunt tulburătoare.

Curios lucru, această producție, pe care o putem ușor asocia creației mǎniuțiene, m-a impresionat într-un mod aparte. Prin puținătatea mijloacelor folosite. Prin geometria perfectă (amintind cumva și de Silviu Purcărete). Prin spațiul strâmt, devenit, adesea înăbușitor, folosit cu știința unui plastician de excepție. Prin finalul de o copleșitoare emoție (copiii sunt închiși în tunica mamei cu infinită tandrețe, astfel încât să nu-și presimtă moartea. Ca și cum ar fi *dăruiți* unui somn... veșnic!). Am „trăit“ reprezentația mai mult cu simțurile.

Ce aș face dacă ar trebui să includ *Medeea-circles* într-un top al celor mai bune spectacole? M-aș gândi mult. Dar, probabil, aș vota „pentru“! Însă tot aș vrea să știu de ce a făcut Tompa un spectacol atât de mǎniuțian... Chiar să fi fost o glumă, un pariu?

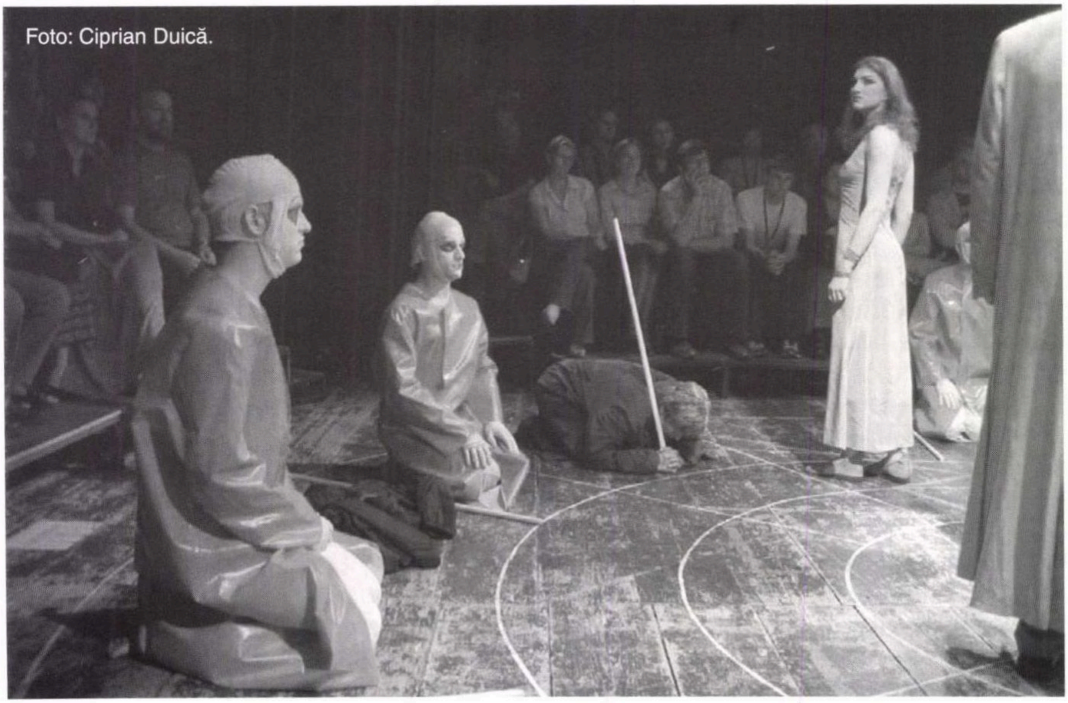


Foto: Ciprian Duică.

Roxana CROITORU

Acum și-ntotdeauna

În cadrul celei de-a XII-a ediții a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, trupa Teatrului Municipal din Novi Sad (Serbia) a prezentat spectacolul *Medeea–cercuri* după Euripide, în regia lui Tompa Gábor.

Una dintre capodoperele teatrului antic și, poate cea mai reușită piesă a lui Euripide, tragica poveste a Medeei, a pasionalei barbare trădate se deovedește etern actuală. Limbajul durerii, al suferinței, al panicii, al terorii, al mizeriilor umane e viu, real, adevărat, dincolo de timp și spațiu.

Tompa eliberează povestea de clișee într-o formă a expresiei scenice ce capătă alte rezonanțe emoționale, spre un alt plan al simțirii și al conștiinței. Așa cum s-a mai spus, acțiunea e simplă și crește rapid spre deznodământ, într-o ordine arhitecturală. În pandant cu construcția dramatică e gândit spațiul de joc și dispunerea publicului. Pe scenă, din gradene, un mic amfiteatru grec, pentru public, a cărui privire se focalizează pe tot parcursul spectacolului spre Medeea imobilă, în centrul cercurilor concentrice, desenate cu creta pe podea. Durerea dezlănțuită, ura nimicitoare (care-i anulează și cel mai puternic instinct, cel de mamă, făcând-o pruncucigașă) e transmisă într-un flux–reflux de energie, ca acela al talazurilor marine dinspre interpretă spre celelalte personaje, spre spectator și invers. Energia ei, a Medeei, amplificată de lupta plină de sfâșieri, patetică a sufletului ei, se întâlnește cu concretețea dinamicii Corului Femeilor, comentator grotesc, avid de senzaționalul diurn, dirijat de Cronos.

Textul e redus la câteva sunete și cuvinte din greaca veche, exprimate într-o infinitate de trăiri și repetitivul *embros* (mai departe), al lui Cronos ce duce tragedia spre o desfășurare precisă și rapidă. O lume urâtă și necruțătoare care maculează cele mai profunde suferințe. *Medeea*, Buza Timea, cu trăsături bine definite, tăiate parcă în piatră, și o privire puternică, pe fața căreia citești pulsațiile furtunii interioare și ale cărei gesturi exprimă o gamă întreagă de manifestări. Importanța Corului Femeilor (actorii în travesti), în spectacolul lui Tompa, schimbă perspectiva percepției spectatorului, ce se poate recunoaște în superficialitatea, lașitatea și ușurința cu care trecem azi ca și ieri pe lângă marile suferințe. Deosebită actrița Agota Ferenc – *Cronos* în mobilitatea mânuirii corului, ce dă ritmul spectacolului, cu schimbări rapide de vestimentație, desen coregrafic și mimică. Un ritm ce se dovedește expresia stării de spirit colectiv pe care se întemeiază reprezentația.

Sentimentul de acum și-ntotdeauna e imprimat în gândul și inima spectatorului de tulburătoarele sunete ale naiului lui Gheorghe Zamfir, ca și de costumele Carmencitei Brojboiu, pardesie lungi, închise la culoare, neutre (pentru protagoniști) și o varietate de costume subliniind grotescul (pentru cor).

Un text clasic, restituit altfel, despre ceea ce știm și ceea ce nu știm despre noi.

Novisadko Pozorište – *Medeea-circles*, **după Euripide. Regia: Tompa Gábor. Decorul: Tompa Gábor și Carmencita Brojboiu. Costumele: Carmencita Brojboiu. Ilustrația muzicală: Tompa Gábor. Coregrafia: Ildikó Lavro-Gyenes. Cu: Ágota Ferenc, Timea Buza, Áron Balázs, Sándor László, Szilvia Krizsán, Attila Magyar ș.a.**

Crenguța MANEA

Hamlet la cub sau
Cum te poți plictisi, la fel, de trei ori

Istoria a început cu un „spectacol interdisciplinar“ – neinspirat formulată sau greșit preluată expresie; am găsit-o în caietul-program al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, ediția 2005 (material de prezentare obținut cu eforturi susținute, cu mici șantaje sentimentale, ba chiar cu tandre amenințări: „Nu am cum să mă documentez, voi scrie ca atare despre F.I.T.S...“; s-a dovedit, ca de atîtea alte ori, că nu a avut nici o importanță oricâte presiuni am făcut și că tot datorită întîmplării, nu „organizării“, am avut parte, în cele din urmă, de râvnitul obiect; iar după multiple foiletări, consultări eșuate ca și în anii trecuți, mi-am dat seama că se putea și fără; tradiția e bună, dar e bine să fie urmată cu alte scopuri; și cînd te gândești și la ce costuri trebuie să fi ajuns tipărirea unui astfel de caiet-program!). Revenind la sintagma „spectacol interdisciplinar“ – după această paranteză, recunosc, cam lungă! – mărturisesc, nu am găsit-o explicată în vreun dicționar și nu mi-e deloc clar ce vrea să spună, ce realitate, ce substanță spectaculară, acoperă. Poate ar fi mai nimerit un plus de atenție la formulările ce apar în astfel de materiale de promovare a F.I.T.S., mai ales că pretențiile de imagine sunt mari!

Așadar, o clasificare nu tocmai fericită cuprindea în categoria „spectacole interdisciplinare“ – *horrible dictu!* – și montarea *Hamlet* a Companiei Changpa Theatre (Coreea de Sud). Spectacolul este construit pe tema tragediei morții și, cum aveam să aflăm după conferința de presă susținută cu actorii din distribuție (și care nu aveau translator, așa că a fost o comunicare destul de aproximativă), pe o temă particulară culturii coreene, cea a interferenței lumii reale, concret-senzoriale, cu lumea spiritelor, lumea de după viața de aici. În fapt, de la aceste intenții declarate explicit, spectacolul se prezenta ca un amestec aleatoriu de elemente preluate din teatrul european (elemente de recuzită, costumul personajului feminin – acesta reunea partitura Ofeliei și a Reginei Gertrude –, o muzică amintind vag de cea psihedelică); elementelor amintite li se adăugau momente de *buto-dans*, mijloace din teatrul tradițional coreean și asiatic, mijloace de concentrare, un tip de antrenament psihomotor care amintea de tehnici tradiționale de meditație. Subliniez, acest cocteil era lipsit de claritatea intenției de construct artistic, consecința directă conducînd la acea impresie de aleatoriu, senzația că în acel spectacol se putea întâmpla orice! În ciuda declarației regizorului Chai Seung Hoon și a trupei, că ei fac teatru experimental.

A mai fost apoi experiența numită *HA!Hamlet*, o producție a Companiei Markus Zohner Theater (Elveția) care, de altfel, a mai fost prezentată la Festivalul Internațional de Teatru Piatra Neamț, ediția 2000... Să spunem că publicul din Sibiu nu a avut cum să o vadă și aceasta ar fi o explicație a selecției. Numai că spectacolul se dezvăluie și se epuizează ca fapt artistic și teatral după cîteva scene; actorii Patricia Barbuiani și Markus Zohner , costumați la fel – tunică și pantalon, ținută ce trimitea cumva la costumul de bufon –, încearcă să acopere toate personajele dramei shakespeariene și întreg spațiul scenei, la început mai convingător, apoi din ce în ce mai diluat. Aşa că reacţia spectatorilor, care plecau rînduri-rînduri, e de înţeles.

Şi a urmat cireaşa de pe tort: *Hamlet al unei trupe itinerante – uciderea fratelui mai mare*, Compania de Teatru Haisho (Japonia). În urmă cu aproape trei sute de ani, o trupă germană a prezentat în Japonia o versiune a piesei lui Shakespeare care a fost preluată de alte trupe japoneze itinerante. În montarea văzută la Sibiu, trama şi personajele de prim-plan sunt păstrate; dar nu respectarea textului ar fi problema, ci calitatea actului teatral, cu totul dezamăgitoare, sub aşteptările generate de declaraţiile care însoţesc prezentarea selecţiei, a afişului F.I.T.S. Prestaţia trupei s-a plasat pe un palier neprofesionist, ce amintea de înjghebări amatoristice de casă de cultură, greşit condusă!

Amintita selecţie, sigur, nu poate cuprinde numai capodopere şi evnimente teatrale, dar e păcat să ne păcălim în felul acesta, amestecînd spectacole ca *Don Quixotte* după Cervantes – cu excelenta prezenţă actoricească a lui Jacques Bourgaux –, sau *Opera vieţii noastre. Memorii uitate* (Centrul Shlomi, Israel), sau *Mantaua* de Gogol (Colegiul Central de Artă şi Design Saint Martin, Londra), sau *Orchestra* de Jean Anouilh (Teatrul Nebolşoi, Rusia), sau aş mai putea enumera şi spectacole româneşti, cu reprezentaţii aproape ne-teatrale, aproape ne-artistice...

Scenă din *HA!Hamlet.*

Mircea MORARIU

Spectacol-lectură la FITS

Secțiunea *Spectacol-lectură* a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu nu e neapărat spectaculoasă. Sigur e doar faptul că de zece ani încoace, cu ocazia fiecărei ediții, preț de mai multe zile, de obicei șase, actori, regizori, critici, dar și simpatizanți ai teatrului, adică „civili", se străduiesc, asumându-și rolul de piloți de încercare, să descopere texte noi de literatură dramatică, să le examineze teatralitatea, să aprecieze în ce măsură cele citite ar avea șanse de a cunoaște valorificări scenice viitoare. Cu un efort financiar considerabil, organizatorii Festivalului, ajutați de Editura Nemira, publică anual un volum *hors commerce* ce conține piesele în chestiune. Volumele sunt expediate teatrelor, iar cele ce beneficiază de secretari literari care mai (și) citesc piese noi, de directori interesați de nou și de regizori așijderea, nu le lasă să se prăfuiască în bibliotecă, ci chiar le valorifică, împrospătându-și repertoriu. Iată, bunăoară, valoroasa monodramă *Copilul din spatele ochilor* de Nava Semel, de departe cea mai bună piesă citită la ediția anterioară, se joacă la Teatrul „Gr. A. Petculescu" din Reșița. Ceea ce înseamnă că efortul inițiatorilor, dar și cel al tinerilor actori sibieni – care, pe lângă multe obligații, își asumă de *bonne volonté* și pe aceea de a citi, coordonați de veteranul Virgil Flonta, texte noi reunite deocamdată între pagini de carte –, nu e tocmai zadarnic. Amintesc doar câteva nume de interpreți – Ofelia Popii, Pali Vecsei, Bogdan Sărătean, Cătălin Pătru, Adrian Neacși, Adrian Matioc, Ionela Acasandrei.

A zecea ediție a Secțiunii *Spectacole-lectură,* pe care Teatrul Național „Radu Stanca" și FITS o organizează în parteneriat cu Teatrul Național Radiofonic (adică Redacția *Teatru* a Radioului public) și Secția română a AICT, a adus un element de noutate – schimbarea locației. Sala mică a Casei de Cultură a Sindicatelor a fost înlocuită cu o alta, parcă ceva mai intimă și mai primitoare, din noul complex *Thalia.* Ca de obicei, textele au fost de valori variabile și, din păcate, tot ca de obicei (un obicei ce datează de vreo doi–trei ani), traducerile din limbi străine s-au dovedit nu tocmai profesioniste. Unii traducători nu stăpânesc suficient de bine limba-sursă, alții au ezitări la capitolul expresivității limbii-țintă, că mai mulți nu cunosc specificul limbajului dramatic. Iar cum în *job-description*-ul criticului de teatru se află și menirea de a oferi sugestii, mă gândesc că poate nu ar fi tocmai rău ca în viitor acestei Secțiuni de tradiție să-i fie atașată una menită să-i profesionalizeze pe tinerii traducători.

Am ascultat, în acest an, texte din dramaturgia românească, rusă, spaniolă, belgiană francofonă, americană și irlandeză. În prezența autorului, binecunoscutul regizor de film, dar și de teatru, Mircea Daneliuc, s-a citit piesa *Femei în ghips*, care abordează, într-o manieră modernă și iconoclastă, o temă ce-l preocupă intens pe autor – problematica și traumele cuplului. Rolurile sunt, cum se zice, „ofertante", cei ce au citit piesa au mărturisit că le-a plăcut și că ar dori să o joace pe scena de scândură. Iar cum Mircea Daneliuc însuși a spus că are

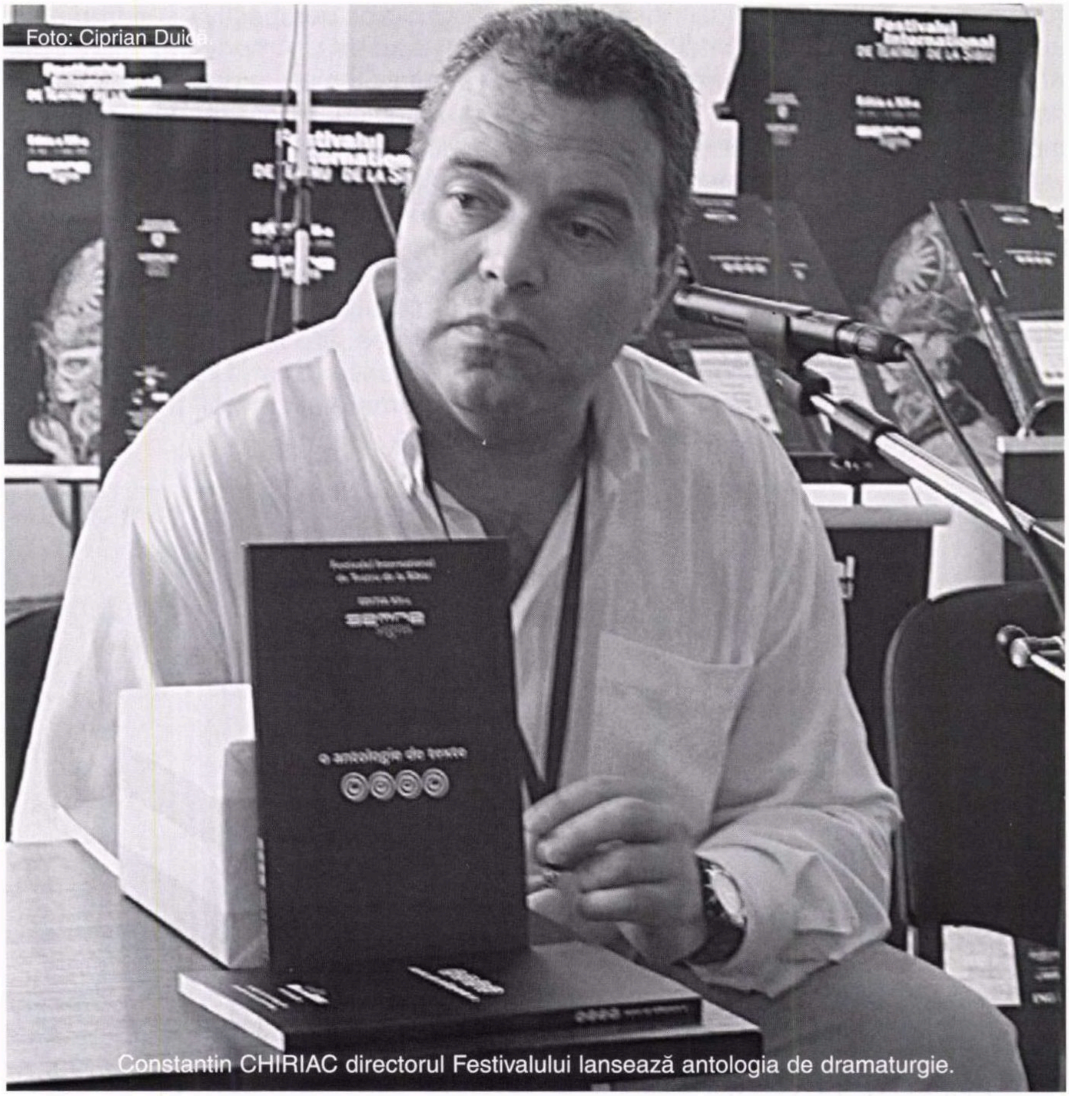


Foto: Ciprian Duică.

Constantin CHIRIAC directorul Festivalului lansează antologia de dramaturgie.

aproape o manie de a-și rescrie textele, cred că nu ar fi rău dacă pe acesta l-ar concentra un pic, fiindcă actul al doilea cam reia povestea din actul întâi, iar partea a treia e inegală. Tot de problematica cuplului e preocupat și Jacques De Decker, prestigios scriitor belgian de limbă franceză, în piesa *Joc de interior*, o piesă de cameră, scrisă *à la française* ce ar putea da satisfacție unor actori dornici să se exerseze într-un spectacol de studio. *Departe de cei dragi* a irlandezului Gerald Sturphy conține numeroase surprize, tot atâtea dezvăluiri și răsturnări de situație și se aseamănă cu felul în care scriau americanii prin anii '50 ai secolului trecut. Scriitorul e interesat de inepuizabila problemă a familiei destrămate și tarate. Un paradox. Rusul Dmitri Mincenok, în *Carmen 2*, ambiționează o rescriere pentru scenă și în parametrii contemporaneității a celebrei povești spaniole istorisită pentru prima oară de Mérimée, în vreme ce spaniolul Juan Mayorga, în *Scrisori de dragoste către Stalin*, aduce în prim-plan complicata și traumatizanta relație dintre Bulgakov și Iosif Visarionovici, lărgind abil perspectiva și centrând-o asupra raportului dintre intelectual și puterea totalitară. Americana Lisa Beth Kovetz, al cărei nume figurează pe afișul Teatrului „Toma Caragiu" din Ploiești, ne-a propus o extrem de interesantă dramă psihologică, *Eddie înfruntă răul*, text modern ce ar stimula fantezia acelor tineri directori de scenă preocupați de valorificarea inserturilor multimedia în spectacolele de teatru. E, cred, cel mai ofertant text citit anul acesta, dar păcat că nu a beneficiat de o traducere profesionistă.

La discuții, oamenilor „de meserie" li s—au alăturat și spectatorii. Semn că genul acesta hibrid al spectacolului-lectură, căruia unii nu îi prevedeau nici un viitor, chiar interesează și își definește personalitatea. Moderatorii discuțiilor au fost criticii Ludmila Patlanjoglu, Andreea Dumitru, Florica Ichim, Crenguța Manea, Adrian Mihalache și supraiscălitul. Munca de „îndrumare și control" a fost eficient asigurată de colegele Oana Borș și Marinela Țepuș.

Foto: Ciprian Duică.

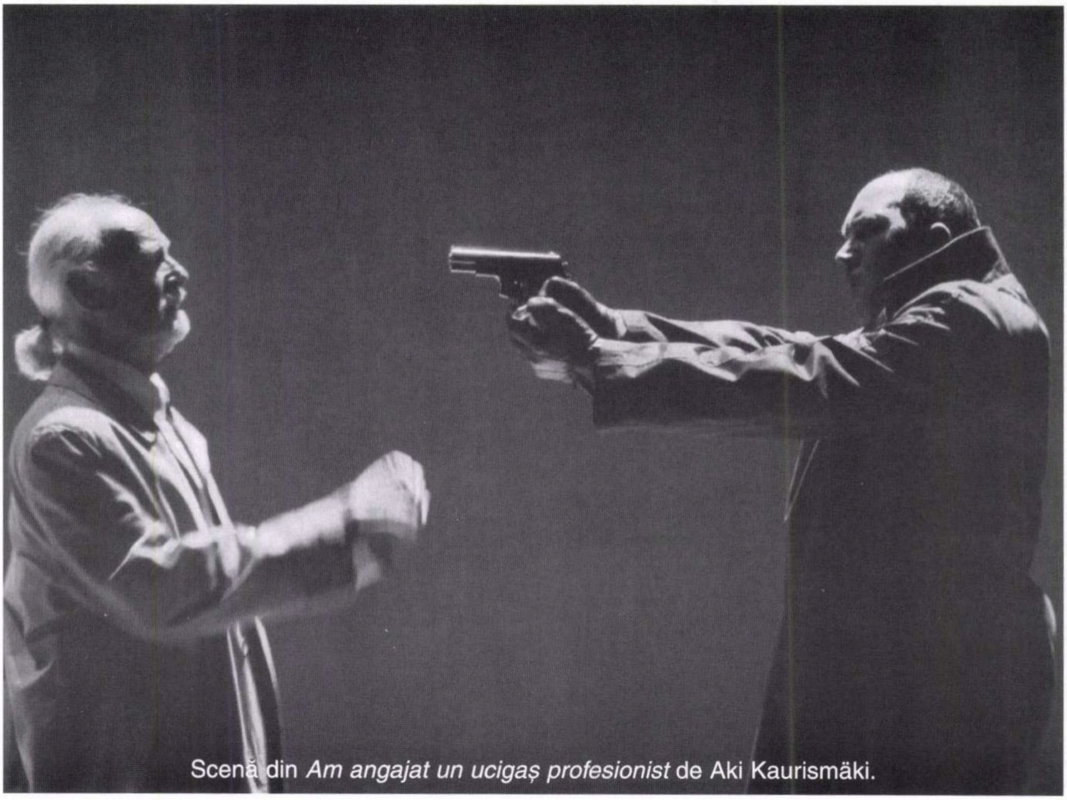
Dramaturgul Dimitri Mincenok și translatoarea sa.

Mircea MORARIU

Capul de... Regizor -

„Gala Noilor Generații“

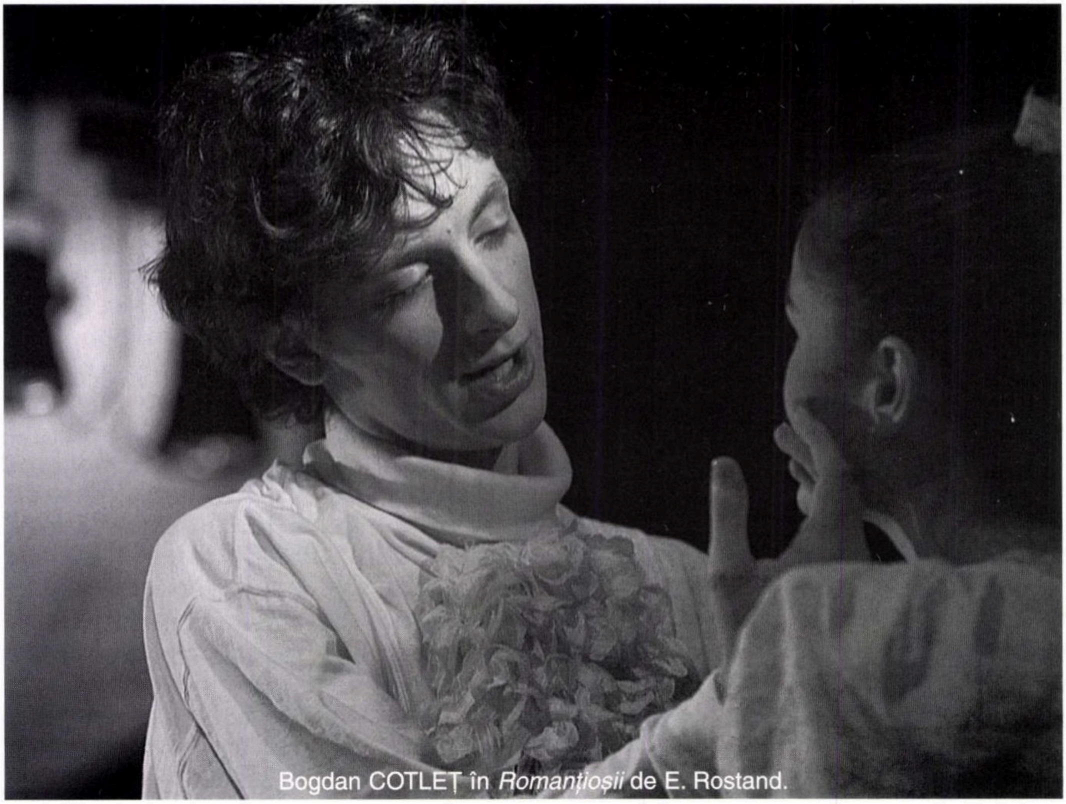
După o pauză de un an ce i-ar fi putut fi fatală, *Gala Noilor Generații* de regizori, inițiată de Teatrul „George Ciprian“ din Buzău și de directorul său, la rându-i tânăr și tot regizor, Răzvan Dincă, manifestare de cultură teatrală cu umor numită *Capul de... Regizor*, s-a consumat între 12 și 18 iunie. Inițiatorul manifestării i-a păstrat alături pe câțiva dintre colaboratorii cu care a făcut echipă în urmă cu doi ani – mă gândesc la teatrologii Marinela Țepuș și Dan-Marius Zarafescu, și ei absolvenți postnouăzeciști – făcând împreună selecția spectacolelor. Într-un argument publicat în caietul-program, cei trei și-au asumat *a priori* „și reușitele și inevitabilele erori“ ce s-au regăsit ca atare într-o ofertă care a pus laolaltă spectacole de calibre artistice destul de diferite, la unele putându-se renunța fără consecințe pentru structura Festivalului. Montările



Scenă din *Am angajat un ucigaș profesionist* de Aki Kaurismäki.

Scenă din *Nu se știe cum* de Luigi Pirandello.

aduse în concurs se remarcă prin poetici și concepte stilistice extrem de variate, o atare diversitate demonstrând că directorii de scenă ce au dobândit această calitate în ultimii zece ani au concepții personalizate despre rosturile și funcțiile teatrului, despre relația cu textul și raporturile cu actorii, că nu acționează ca un detașament, ci ca individualitate. În plus, ei se deosebesc și prin statutul pe care deja l-au dobândit ori doar încearcă să-l dobândească într-o mișcare teatrală tot mai fluidă, mai greu de surprins în formule și concepte înghețate. Ceea ce nu e deloc rău. Unor nume care înseamnă deja certitudini în profesie – Bocsárdi László, Vlad Massaci, Ada Lupu, Radu Afrim – cu toții adepți ai unor formule de spectacol esteticește deosebite – li s-au alăturat cele ale unor tineri directori de scenă cu adevărat foarte tineri, dar care, pe parcursul stagiunii acum încheiate, au dobândit o reputație consfințită prin premii și succes de critică sau de public. E vorba mai cu seamă de Ana Mărgineanu și Radu-Alexandru Nica. În competiția pentru cele două premii (care, pe parcurs, au devenit trei) ale festivalului s-au mai înscris Carmen Lidia Vidu și Iulia Stănescu, deja cunoscuții Cristian Juncu și Radu Berceanu, ori coregrafa Mălina Andrei. Câștigătorii s-au recrutat din rândul primelor două categorii, delimitate astfel de rigorile cronicii pe care le-a stabilit nimeni altul decât semnatarul acestor rânduri. Marele Premiu a fost adjudecat, cu totul îndreptățit, de Bocsárdi László pentru spectacolul cu piesa *Nu se știe cum* de Luigi Pirandello de la Teatrul „Nottara“ din București. O montare enigmatică, provocatoare prin ambiguitățile ei abil manipulate artistic, de o concentrată expresivitate, cu multiple semnificații, cu subtext continuu, deopotrivă spectacol „de regie“, dar și „de actori“, în care au strălucit Marius Stănescu, Catrinel Dumitrescu, Claudiu Bleonț, Ada Navrot și Constantin Cotimanis. Nu pot să nu menționez surprinzătorul decor al lui Bartha József și superbele costume concepute de Dobre Kóthai Judith. În plus, spectacolul e important prin detaliul, deloc de neluat în seamă, ce dovedește că Teatrul de pe Bulevardul Magheru are puterea de a ieși din conul de umbră în care a stat o mult prea lungă perioadă de timp. *Romanțioșii* de la UNATC este și nu este un *remake* al spectacolului cu același text, montat în urmă cu câțiva ani de Vlad Massaci la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Sigur e că regizorul a găsit o cheie a spectacolului care să-i aducă satisfacții profesionale, dar și să răspundă unor necesități pedagogice specifice montărilor studențești. Ni se desenează fin și subțire o veselă și luminoasă parodie, un *love-story* cu doi tineri romanțioși, ce se metamorfozează într-o demonstrație de cultură teatrală care ne cheamă să râdem inteligent și să plutim pe norii poeziei. *Am angajat un ucigaș profesionist* de Aki Kaurismäki (Teatrul Național „Radu Stanca“ din Sibiu) probează histrionismul și rigoarea ce sunt atuurile cu care a intrat în profesie Radu-Alexandru Nica. Ambele spectacole sunt sprințare, dar și temeinic profesioniste, amândouă dovedesc că regizorii lor contează pe actori, pe umorul de calitate, pe fantezie și pe spirit. Într-o cheie stilistică total diferită, dar nu mai puțin remarcabilă, rod al unei munci concentrate cu partiturile și cu actorii, dar și cu dreptul de a fi dobândit un loc în palmares, e *8PT N9UĂ, 89... fierbinte după '89* (Teatrul Mic din București), în care Ana Mărgineanu operează decupaje interne și restructurări inteligente în fragmente de texte aparținând a cinci dramaturgi „nou-nouți“ (e vorba de Ștefan Caraman, Peca Ștefan, Petre Barbu, Paul Cilianu, Călin Blaga), trecerile de la o secvență la alta fiind dinamice, impecabile, spectacolul poziționându-se în zona meditației grave și a seriozității profesionale.



Bogdan COTLEȚ în *Romanțioșii* de E. Rostand.

Tot pe un colaj de texte, de astă dată semnate de scriitori basarabeni (Dumitru Crudu, Mihai Fusu și Nicoleta Esinencu) s-a bazat Alexandru Berceanu atunci când a gândit spectacolul construit pe formula interviului răscolitor de conștiințe *A șaptea kafana* de la Teatrul „Fani Tardini“ din Galați. Ansamblul e convingător, detaliile realiste se conjugă cu valorile metaforice, interpreții sunt adepții unui stil de joc participativ, semn că au aderat la propunerea tânărului regizor. La rându-i, Sabin Popescu și-a asumat sarcina de a întocmi un scenariu teatral din volumele de versuri *La Lilieci* de Marin Sorescu (Teatrul Național „Mihai Eminescu“ din Timișoara), transfigurând scenic bună parte din bogatele sensuri ale hâtrelor poeme, contând cu succes pe ironie și naturalețe. Radu Afrim își confirmă statutul de explorator al noii literaturii dramatice de pretutindeni, odată cu spectacolul *Nevrozele sexuale ale părinților noștri* (Teatrul „Toma Caragiu“ din Ploiești), propunându-ne o seamă de teme de reflecție – inocența, falsitatea, puritatea, indiferența. Nici de data aceasta Afrim nu e pe toate gusturile, nici nu cred că și-a dorit asta. Sigur e că, prin rolul Dora, Elena Popa a dovedit că este o actriță de care nu se poate să nu ții cont. Cristian Juncu dinamitează cu agresivitate *Avarul* lui Molière și înfăptuiește la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț un spectacol la care eu nu pot să ader în ruptul capului și nici măcar în numele postmodernismului. Granița dintre teatru și aiurelile anartistice de genul *Trăsniți în NATO* e mult prea lesne trecută, montării lipsindu-i pașaportul estetic.

Foto: Ciprian Duică.

Corneliu Dan BORCEA, Cristian JUNCU, Virgil OGĂȘANU și Gabriel DUȚU la colocviu.

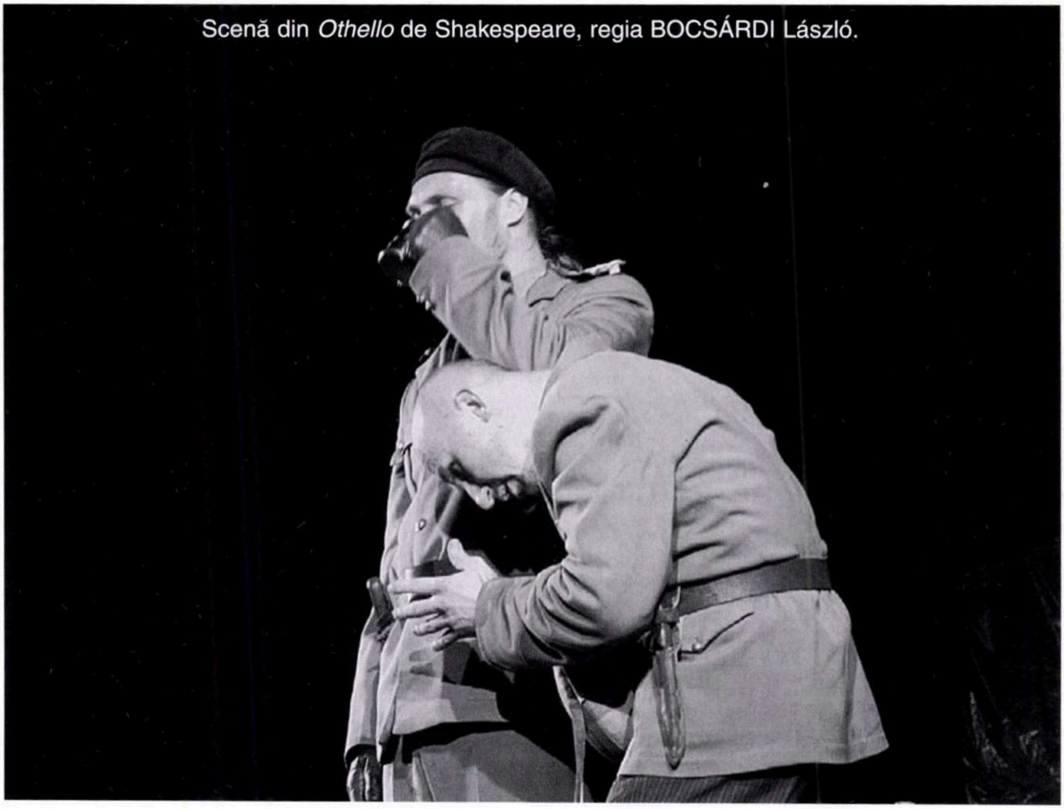
Am urmărit cu plăcere *Fetele grase câștigă întotdeauna (Women's Project Persona* din București) în regia Iuliei Stănescu. Aș fi dorit ca tehnicii să i se asocieze ceva mai multă emoție în *Dali-Avida Dollars* (Fundația *Sound of Progress* și Casa de cultură „Nicolae Bălcescu" din București), spectacol de teatru-dans conceput de Mălina Andrei. Mi-a părut rău că spectacolul cu piesa *Bucătăria* de Arnold Wesker, regizat de Ada Lupu la Teatrul „G. A. Petculescu" din Reșița, nu a atins cotele artistice pe care i le știam de la reprezentația văzută la sediu. M-a invitat la reflecție *Bitter Sauce*, înfăptuit la Teatrul *Luni* de la *Green Hours* de Carmen Lidia Vidu.

În afara concursului, spectacolul *Fuck-you-Eu.ro-PA!*, regizat de Claudiu Goga la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov, a însemnat pentru mine șansa de a descoperi în Ligia Stan o actriță talentată și de forță. Festivalul noilor generații de regizori a fost salutat colegial de Valeria Seciu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ion Caramitru și Aurelian Octav Popa, care prin spectacolul *Trecut-au anii*, i-au asigurat o deschidere cu adevărat sărbătorească, dar și de Mircea Diaconu și de Alexandru Repan, amândoi foarte buni în montarea *Variațiuni enigmatice*, aparținându-i regizoral lui Claudiu Goga. Colocvii, dezbateri (la care au participat efectiv și cu idei pertinente elevii buzoieni), lansări de carte, o bună publicație a Festivalului, numită *Spectacool*, scrisă de studenții Teatrologiei bucureștene, coordonată de Andreea Dumitru și Oana Borș, și care mi-a întărit convingerea că în foarte tânărul Ionuț Sociu vom avea curând un nou coleg, au completat afișul și oferta unui festival care s-a înscris cu certitudine pe linia clarificării propriei identități. Totul e să fie permanentizat.

Mircea GHIȚULESCU

Imagini teatrale la Târgu Mureș cu final la Turda

Printre atâtea curiozități teatrale de primăvară, **Festivalul Internațional de Teatru-Imagine** de la Târgu Mureș (15–22 mai), creat de regizorul Cristian Ioan acum mai bine de un deceniu, la Teatrul de Nord din Satu Mare, este surprinzător prin bogăția și calitatea ofertei: spectacole în limba română, maghiară, franceză, greacă de cea mai bună calitate, începând chiar cu *Peer Gynt* de Henryk Ibsen creat de Cristian Ioan pe scena Teatrului Național din Iași. Balada dramatică a lui Ibsen, scrisă în admirația lui *Hamlet* este orchestrată fabulos cu proiecții cinematografice, preocupare din ce în ce mai motivată în creația teatrală a lui Cristian Ioan, după *Mașinăria Cehov* de la Teatrul Național din București. Lumea ca o corabie (senografia: Clara Labancz) este plină de surprize, iar finalul cu proiecții reprezentând umanitatea înecată, cu toți actorii care au jucat în spectacol înotând spre un liman incert, este de o frumusețe ce îți amintește de filmul *Titanic*. Cu totul remarcabil a fost *Pescărușul* lui Kincses Elemer la Teatrul Național Târgu Mureș), spectacol de o impecabilă coerență, reușind să motiveze totul, inclusiv statutul paradoxal de „comedie în patru acte“ atribuit de Anton Pavlovici Cehov însuși. Ceea ce înseamnă că râzi pe săturate. Kincses Elemer ne arată cât de „ușor“ este să pui Cehov în scenă, spre deosebire de Radu Afrim care ne arată cât de greu este să montezi *Trei surori*. Eforturile creatoare ale lui Radu Afrim, atât de penibil la vedere în *Trei surori*, se dizolvă aici într-o bucurie simplă și accesibilă a lecturii celebrului text. Am avut și o *Livadă de vișini* extrem de interesantă, semnată de Andreea Vulpe la Compania Tompa Miklos a Teatrului Național din Târgu Mureș. Interesantă mai ales pentru că celebrul monolog al lui Gaev despre dulapul cu amintiri devine atotcuprinzător. Întreg decorul progresiv creat de Iuliana Vâlsan devine pas cu pas, în tehnica Matrioșkăi (păpușa rusească ce ascunde o păpușă mai mică, iar aceasta, la rândul ei, alta și mai mică), un „dulap al lui Gaev“ . După o lungă absență, Beatrice Rancea, unul dintre regizorii care au marcat teatrul românesc după 1990, se întoarce la scenă însoțită de Cătălin Botezatu, care a rezolvat cu distincție problema costumelor în *Marchizul de Sade* de Doug Wright, fără a transforma spectacolul într-o paradă a modei, așa cum s-a întâmplat cu doi ani în urmă la Teatrul Național din Iași, când Beatrice Rancea a lucrat costumele pentru *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare cu Irina Schrotter. Spectacolul său are sclipiri tragice, oricâte accente umoristice ar avea lumea balamucului de la Charenton. Dintre toate bolile nervoase care i s-au dat omului, cea mai grea este sexualitatea. Așadar, Beatrice Rancea îl reabilitează pe marchizul de Sade chiar cu riscul de a răstălmăci scenariul lui Wright și filmul de la care a pornit, dar nu a luat în calcul o consecință logică: un Sade reabilitat nu mai interesează pe nimeni. Un Sade inocent este un nonsens. Am asistat la o ofensivă a teatrelor de limbă maghiară la care se asociază nu numai deja cunoscutul Bocsárdi Lázslo cu *Othello* de la Teatrul din Sfântu Gheorghe, ci și regizori români : Andreea Vulpe, deja menționată, Mihai Măniuțiu (*Medeea*, la același teatru), Alexandru Colpacci (*A patra soră*, o interesantă replică la Cehov, scrisă de polonezul J. Glowacki), fiecare în parte reformatoare, aducând un suflu proaspăt în teatrul de limbă maghiară din România Dintre ele am preferat, fără a înțelege limba, *Tragedia omului* de Madach Imre, pusă în scenă de Gavriil Pinte și Roxana Ionescu la Teatrul Municipal din Miercurea Ciuc. O „legendă a secololelor" maghiară, un sumar al evoluției omului. Spectacolul începe, rău prevestitor, ca o „lectură la masă" din această carte sacră pentru unguri, care este poemul epic al lui Madach. Treptat, pe măsură ce actorii se încălzesc, asistăm la performanțe de vizualizare (apropo de „teatru-imagine"), încât nu mai exista nici un fel de obstacol al limbii. Importantă și semnificativă a fost prezența francezilor cu atelierul de lecturi dramatice intitulat *Verssion Pupitre,* conceput și realizat de actorul și regizorul Jean-Louis Palies, fondatorul teatrului de lectură *Influenscene.* Ce este, în fond, *Verssion Pupitre*? Lectura unui text dramatic (în cazul de față, lectura piesei *Signe Pombo* de Louise Doutreligne, inspirată din istoria Spaniei lui Franco), înțeleasă ca un concert de cameră. Fiecare actor își citește partitura sa așezată pe un pupitru de orchestră real, vocile lor tinzând să creeze o armonie asemănătoare cu cea a muzicii. Rezultatul este greu de apreciat, pentru că Palies nu a adus din echipa de actori cu care lucrează în Franța decât pe actrița



Scenă din *Othello* de Shakespeare, regia BOCSÁRDI László.

Baguerra Poulin, restul distribuției fiind acoperit cu elevi ai Liceului de limbă franceză din Târgu Mureș, suprapuși peste proiecția unui film al spectacolului de la Paris. Puteai urmări jocul supraimprimării vocilor vii peste vocile înregistrate pe coloana sonoră a filmului făcut cândva la Paris. În esență, „orchestra vorbită“ a lui Jean-Louis Palies rămâne o frumoasă utopie legată de spectacolul-lectură. Mult mai convingător în acest paradox al prezenței franceze la Târgu Mureș – un teatru literar în plin festival al teatrului-imagine – rămâne partea a doua a programului prezentat de *Influenscene,* susținută de actrița Baguerra Poulin, care a interpretat *Femeile* de Christian Rullier, un monolog foarte bine orchestrat, de data aceasta, cu proiecții cinematografice triple: filme cu detalii în afara textului – imaginea actriței în evoluția scenică – luate cu o cameră aflată la vedere, și portretul actriței care distorsionează și se reface pe suprafața unui cub translucid, o suită de imagini care se suprapun și se creează una pe cealaltă. O „viață a unei femei“, interpretată de Baguerra Poulin, actriță de o seducție specială cu o dicțiune insinuantă și învăluitoare. Cu o asemenea orchestrație, monodrama lui Christian Roullier pare o dramă cu mai multe personaje. Francezii sunt mai preocupați decât românii de soarta dramaturgiei originale. Un proiect relativ recent, susținut de Ministerul Educației și SACD (Societatea autorilor și compozitorilor dramatici) , a avut ca rezultat apariția EAT (Écrivains associes au théâtre), un fel de Uniune a Scriitorilor de Teatru francezi și francofoni, ce „respinge criteriile de segregație estetică, de vârstă sau origine etnică“, al cărei scop este promovarea dramaturgiei originale în toate mediile dar mai ales în școli și facultăți. Un act artistic autentic provenit din simbioza între teatru și poezie, rămâne, însă, spectacolul *Enfer et illuminations*, realizat de Michel de Meaulne la Teatrul de Poezie „Molière“ din Paris, după versurile lui Arthur Rimbaud. Au fost și accidente: *Privește înapoi cu mânie*, piesa celebră a fostului „tânăr furios“ englez John Osborne, în regia actorului și studentului la regie de teatru Lucian Pancu, nu era nici bun, nici rău, ci greșit. Greșit pentru excesul de contacte corporale realiste: lupte, îmbrânceli, îmbrățișări violente. Liviu Pancu a aruncat corpul actorului într-un haos neselectiv, fără să-și dea seama că nu poate abuza în acest mod de corpul actorului fără a rămâne nepedepsit. Astfel, Bianca Farcaș este de nerecunoscut (după prezența cinică translucidă din *Românie dragă, Elveția mea* de Cornel Udrea, în regia lui Cristian Ioan), rămânând, alături de Dana Pancu, la nivelul vorbirii de cameră. Iar Teo Marton, energic, nici vorbă, sparge timpanele, fără a găsi justa măsură a șoaptei care pune în valoare strigătul.

Nu departe de Târgu Mureș, la Turda, Alexandru Dabija a pus în scenă *Omul cu valize*, ultima piesă, s-ar părea, a lui Ionesco. În *Călător fără bagaje*, Jean Anouilh vorbea, între altele, despre ușurarea de a pierde memoria și a călători prin viață fără povara memoriei. În *Omul cu valize*, dimpotrivă, Eugène Ionesco, vorbește despre apăsarea memoriei, care ne însoțește trecerea prin viață. Fără îndoială, omul cu valize este Ionesco însuși, care nu se mai ascunde sub numele de Bérenger ca în *Rinocerii* sau în altele dintre piesele sale, textul fiind în mod deschis autobiografic. Un dialog cu sine, un solilocviu despre familie și patrie în care planurile temporale sunt intersectate de asemenea manieră încât bunica-fetiță o răsfață pe fiica ei matură. Răsturnarea este halucinantă : copiii alintă adulții. Ionesco vede viitorul dinspre prezent spre trecut, într-o perspectivă reversibilă asupra lumii: o fetiță este viitoarea mamă a mamei sale. Procedeul va fi reluat astăzi de Radu Macrinici în *Mama Lolita*, unde experimentează răsturnarea evoluției biologice, *existența descendentă:* să te naști matur și să mori copil, să fii mamă și, apoi, nimfetă, pentru a folosi termeni din *Lolita* lui Nabokov. Alexandru Dabija a ales bine Teatrul de Stat din Turda pentru această premieră absolută în România, fiindcă noul director, actorul Cornel Răileanu, vrea să modernizeze stilul muncitoresc pentru care a fost creat în anii '50 ai secolului trecut Teatrul din Turda. Care nu a fost niciodată un teatru muncitorec și nici nu va fi, deoarece astăzi centrul industrial Turda nu mai există. Poate cuceri Cornel Răileanu un nou public în Turda cu Ionesco, fie acesta și ultimul? Ne îndoim, deși spectacolul este sprinten și are mai mult umor decât și-ar fi dorit Ionesco însuși. Important este că am văzut o echipă omogenă care practică un teatru modern, începând cu Cornel Răileanu însuși *(Primul bărbat)* și Cristina Pardanschi *(Bunica, Polițista, Roxane* etc), redescoperind după un an pe Anca Dămăcuș, actriță cu o expresie stranie aparte, pe Sebastian Marina, Cornel Miron și alții, provenind din Școala de teatru de la Cluj-Napoca.

Mircea MORARIU

Crâmpeie

Cum ne apropiem de clasici

Scris în 1859 și publicat în 1861, impunătorul poem filosofic și sociogonic *Tragedia omului* de Madách Imre este ceea ce s-ar putea numi cu un termen foarte la modă astăzi (adică *trendy*), un veritabil *brand* al literaturii dramatice maghiare. Precumpănitoare în el este ideea că omul trebuie să-și asume, cu intransigență virilă, destinul, oricât de potrivnic i-ar fi acesta, că în veșnica luptă dintre viață și moarte, învingătoare este mereu viața. Tudor Vianu compara *Tragedia omului* cu poemul eminescian *Memento mori* și credea că ambele sunt „poeme ale omenirii văzute prin speranțele, înfrângerile și luptele popoarelor". Alte comparații cu lucrări similare din literatura universală sunt oricând posibile. În cincisprezece tablouri, armonios articulate pe o idee filosofică generoasă, Madách a întocmit o veritabilă enciclopedie lirico-dramatică a idealurilor umanității.

Atunci când a proiectat montarea de la Teatrul Municipal din Miercurea Ciuc, regizorul Gavriil Pinte a pornit de la premisa clasicității, uneori împovărătoare, a textului. *Tragedia omului* face parte din categoria lecturilor obligatorii, se studiază în școli și universități, a devenit aproape un bun comun, dar de fiecare dată ne apropiem de ea deopotrivă cu teamă și cu respect. În primele secvențe ale spectacolului e subliniată tocmai clasicitatea textului și se exploatează o teatralitate explicită, concretizată prin formula teatrului în teatru. La o masă lungă, vin și iau loc, rând pe rând, actorii care pregătesc viitoarea premieră cu *Tragedia omului.* Suntem, așadar, la ceea ce se cheamă „lectura la masă". Fiecare interpret are în mână câte un exemplar din respectiva carte de căpătâi, se citesc „pe roluri", cu admirație cvasireligioasă, replici celebre. Treptat, se produce o schimbare de perspectivă și se instalează un amalgam programat de stiluri, astfel fiind evidențiate puternicele resurse teatrale ale poemului și posibilitatea lecturilor plurale. Scenografia gândită de Roxana Ionescu – simplă și economicoasă – e subordonată respectivei idei, susținând dinamica reprezentației. Unul dintre tablouri se joacă în foaier și se face legătura dintre cele două părți ale reprezentației. Aceasta dobândește alura unui spectacol de grup, echilibrat structurat, în care planurile, stilurile, atitudinile alternează organic, se completează fără hiatusuri. Firește, se cuvin evidențiați interpreții rolurilor principale – Kosztándi Zsolt (*Adam*), Keresztes Szabolcs (*Lucifer*) și Antal Ildikó (*Eva*), dar și Giacomello Roberto, lor alăturându-li-se, de altfel, întreaga distribuție, actori în imensa lor majoritate tineri, ce dovedesc că și într-un loc mai puțin frecventat de critica de specialitate și într-o instituție relativ mică poate fi văzut teatru la standarde calitative apreciabile.

Teatrul Municipal din Miercurea Ciuc – *Tragedia omului* **de Madách Imre. Regia artistică: Gavriil Pinte. Scenografia: Roxana Ionescu. Cu: Kosztándi Zsolt, Keresztes Szabolcs, Antal Ildikó, Ciugulete Csaba, Dalnoky Csilla, Fekete Bernadetta, Fülöp Zoltan, Giacomello Roberto, Kozma Attila, Lörincz András Ernö, Lung László Zsolt, Mardirosz Agnes, Márton Eszter, Szabó Enikö, Varga Sándor. Data reprezentației: 18 mai 2005.**

Vulgaritate fără limite

Habar nu am cine este Nicolae Duțu, tot la fel cum îmi sunt total necunoscute rațiunile în virtutea cărora o instituție de spectacole cât se poate de respectabilă precum Teatrul *Luni* de la *Green Hours* din București, răsplătită în această primăvară de UNITER printr-un premiu special tocmai pentru calitatea experimentelor artistice pe care le promovează, își pătează blazonul introducând în repertoriu un text lipsit de orice valoare, text ce se cheamă *America-știe-tot*, aparținându-i unui neavenit care nu știe nimic despre scrisul pentru teatru. Recunosc că ideea de la care pleacă improvizatul dramaturg e generoasă, căci pretinsa partitură ar vrea să ne istorisească povestea unor oameni cărora le lipsește dragostea adevărată. Defilează prin fața noastră oameni din viitor, cyborgs și cybor-sex, vedem un decor și costume futuristice concepute de Alina Herescu, pendulăm între căsătoria virtuală, căsătoria temporară și căsătoria din dragoste. Dar mai cu seamă se devarsă asupra noastră un potop de vulgaritate. Și oricât de îndrăzneț, de dornic de experiențe și experimente ar fi Radu Afrim, regizorul așa-zisei întâmplări artistice, nimic nu-i justifică alegerea repertorială, care se transformă într-un spectacol ce se joacă tocmai în buricul Bucureștiului și e plimbat prin festivaluri. Într-o atmosferă insuportabilă ce devine asfixiantă din pricina stupidităților ce i se servesc cu supramăsură spectatorului de bun-simț, doi actori foarte buni – Andreea Bibiri și Constantin Cojocaru, un tânăr promițător – Marius Manole și alți doi interpreți – Alin Teglaș și Romulus Chiceric, alături de cantautoarea Ada Milea, reîntoarsă la profesia ei de bază, actoria, se exhibă într-un amalgam situat în vecinătatea puțin onorantă a prostioarelor lui Doru Octavian Dumitru ori ale grupului Vacanța Mare. Singurul lucru bun ce se poate spune despre oroarea la care am fost martor e că nu dăunează mult, ceea ce nu înseamnă însă că nervii omului normal nu sunt puși la grea încercare.

Teatrul *Luni* de la *Green Hours,* București – *America-știe-tot* **de Nicolae Duțu; Regia artistică: Radu Afrim. Scenografia: Alina Herescu. Muzica: Ada Milea. Cu: Andreea Bibiri, Marius Manole, Ada Milea, Constantin Cojocaru, Alin Teglaș, Romulus Chiceric. Data reprezentației: 30 mai 2005.**

Cazna de a fi spectator

În 1956, John Osborne intra pe piața literaturii dramatice engleze și, mai apoi, mondiale, cu piesa *Privește înapoi cu mânie*, care a deschis drumul „furioșilor" britanici, repede urmat de alți furioși din întreaga lume. Interesant e detaliul că, pe meleagurile românești, Osborne e mai curând cunoscut prin filmele turnate după piesele sale, celei deja citate adăugându-i-se *Cabotinul*, scrisă în colaborare cu Anthony Creighton și *Epitaf pentru George Dillon*. De altfel, cel mai cunoscut și împlinit spectacol cu *Privește înapoi cu mânie* a fost înscenat de regizorul de film Andrei Blaier. În stagiunea 1995/1996, la Teatrul Național din Târgu-Mureș, s-a săvârșit o montare deopotrivă emoționantă, sinceră și simplă cu această piesă, semnată regizoral de Theodor Cristian.

Iată că la vreo nouă ani de la respectiva montare, vedem o nouă versiune scenică a piesei-pilot a lui Osborne, versiune gândită regizoral de un tânăr actor, Liviu Pancu, despre care aflu că tocmai își va da licența în regie de teatru. Din păcate, ceea ce e lucrarea de diplomă a lui Liviu Pancu se prezintă într-o formă tare debilă din punct de vedere artistic. Deși tânărul regizor a tăiat zdravăn din textul lui Osborne, acea oră și patruzeci de minute, cât durează reprezentația, creează impresia că timpul s-a supradilatat. Nu am detectat în spectacol nici un fel de idee regizorală validă. Iar cei distribuiți în spectacol fac față cu greu dificultăților reale ale textului și dau impresia de cras diletantism. E drept că Jimmy Porter spune la un moment dat „de ce să nu urlu? Asta e singurul lucru la care mă pricep în casa asta", numai că replica în cauză nu-i îngăduie nicidecum actorului Theo Marton, altminteri băiat prezentabil și care se mișcă destul de bine, să ne supună la chinuri inimaginabile din pricina vocii sale extrem de stridente ce, pur și simplu, îți zgârie urechile și creierul. Dana Pancu, studentă în anul al II-lea la Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureș, distribuită în rolul Alison, are grave probleme de dicție pe care nu știu prin ce minune cineva le poate corecta. Marius Turdeanu și Bianca Fărcaș izbutesc să fie corecți, în vreme ce veteranul Ion Rițiu își rostește replicile desfăcut, cu pauze, de parcă ar declama poezie, prelungindu-și astfel inutil și ostentativ prezența pe scenă.

Teatrul Național din Târgu-Mureș – Compania „Liviu Rebreanu" – *Privește înapoi cu mânie* **de John Osborne. Regia artistică: Liviu Pancu. Scenografia: Mihai Sorohan și Silvia Hornei. Cu: Theo Marton, Marius Turdeanu, Dana Pancu, Bianca Fărcaș, Ion Rațiu. Data reprezentației: 18 mai 2005.**

Provocarea minții, palpitul sufletului

În urmă cu aproape un an, regizorul Alexandru Colpacci aducea în circuitul teatral românesc, printr-un spectacol realizat la trupa „Szigligeti" a Teatrului de Stat din Oradea, numele lui Janusz Glowacki. De origine poloneză, născut în

1938 la Poznan, emigrat în Statele Unite, Glowacki valorifică în scrisul său pentru teatru premisa că literatura e o mare bibliotecă din care oricine e îndrituit să împrumute orice, dar nu numai spre a citi, ci și a scrie. Bunăoară, în *Antigona la New York*, identificăm numeroase indicii că dramaturgul era inspirat de *Emigranții* lui Mrožec. De altminteri, se pare că textul ar fi fost cunoscut de eminentul critic Jan Kott, care l-ar fi apreciat ca numărându-se printre cele mai valoroase trei texte din literatura dramatică poloneză de azi, printre celelalte figurând chiar *Emigranții*.

În *A patra soră*, piesă pe care Colpacci a pus-o în scenă la Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania „Tompa Miklós“, punctul de plecare e dat de celebra piesă *Trei surori* de A.P. Cehov. Olga, Mașa și Irina au ajuns într-o Moscovă postsovietică (aici Glowacki, aflându-se în vecinătatea imediată a unui Galin din *Audiția*), dar se pare că ceea ce au găsit în orașul visurilor lor le e mai degrabă ostil și tocmai de aceea se gândesc să emigreze în America, al cărei mod de viață le este cunoscut mai curând prin numeroasele filme de serie B pe care le devoră ori prin obiectele contrafăcute ce poartă ostentativ inscripția „made in USA“. Rebotezate Vera, Tania și Katia, cele trei au ocupații anodine și visuri multe. Prima e secretară și îndrăgostită de un cunoscut om politic, Tania

Scenă din *A patra soră* de Janusz Glowacki.

studiază coregrafia, în vreme ce Katia se ocupă de îngrijirea unui tigru de la circ, din hrana căruia mai ciupește pentru a îmbunătăți mesele familiei. În jurul lor defilează o umanitate deopotrivă complexă și marginală, de foști, de inadaptabili, invariabil simpatizanți ai alcoolului. Plus o a patra soră care e, de fapt, un băiat, Kolea, copil al străzii, adoptat de familie, căruia îi revine să se ocupe de treburile casei. El e fata în casă. Multe sunt întâmplările ce se consumă de-a lungul celor trei ore de spectacol, cea mai spectaculoasă fiind că tânărul Kolea, travestit în femeie, pleacă în America, de unde se întoarce cu o grămadă de bani. Piesa lui Glowacki e scrisă cu talent, dramaturgul stăpânește planurile acțiunii, textul te cucerește prin starea de adevăr căreia îi conferă substanță numeroasele și imprevizibilele răsturnări de situație. Are autenticitate, transparență, poezie subtextuală, inefabil poetic, tensiune sentimentală și comprimă numeroase încercări ale vieții. Sau, cum scrie în caietul-program al spectacolului însuși regizorul temeinicului spectacol târgumureșean, „scrierea dureroasă, poetică a lui Glowacki, nu este ușoară și nici plăcută. Teatru în film, film în teatru, farsă amestecată cu dramă, grotescul cu adevărul, comicul care se transformă în groază. Toate acestea duc la o opinie generală asupra soartei omenești."

Scriind toate acestea, Alexandru Colpacci formulează deopotrivă ordonarea temelor spectacolului, organizate într-o remarcabilă sintaxă dramatică, dar și însușirile acestuia. El e deopotrivă vesel și trist, colorat, pitoresc, atractiv, dar, mai cu seamă, grav și meditativ. O montare în care mâna regizorului se simte peste tot, dar cu discreție și calm, nicidecum la modul agresiv ori ostentativ. Valorizând nucleul greu de fapte și idei din text, Alexandru Colpacci a înfăptuit o montare ce se validează și se exprimă mai cu seamă prin actori. Regizorul a asigurat omogenitatea interpretării, ceea ce înseamnă că ansamblul e perfect sudat. Dar aproape fiecare actor are șansa de a-i fi rezervat un număr solistic. Excelent evoluează Berekméri Katus (*Vera*), Fodor Piroska (*Katia*), dar, mai cu seamă, Darabont Mikold (*Tania*). Dar cine cucerește cu adevărat este debutantul Bodolai Balázs, în rolul lui Kolea, nimeni altul decât „a patra soră". Acesta izbutește ca, fără să rostească un cuvânt în primele zeci de minute bune ale spectacolului, să ne determine să ne concentrăm privirea asupra lui. În verbozitatea generală, tăcerea lui, intens jucată, deține funcții contrapunctice. Desfășurarea ulterioară a lucrurilor confirmă impresia că anodinul adoptat e personajul spectacolului. Însă buni sunt deopotrivă și ceilalți interpreți din distribuție – Karp György, Balázs Eva, Szekelyes Ferenc, Zayzon Zsolt, Tatai Sándor, Henn János, Sebestyen Aba, Harsányi Zsolt, Ördög Miklós Levente, ce dau expresie ratării, invidiei, lașității, compromisului, toate acestea dobândind în spectacol valoare de semn. Un semn ce-și găsește utile completări în scenografia Julianei Vâlsan, alcătuită preponderent dintr-un dulap imens pe rafturile căruia se găsește o cantitate uriașă de sticle de băutură de mult golite. Asistăm, așadar, la un spectacol dens, lucrat cu minuțiozitate, cu grijă față de actori și care are însușirea de a-i pune pe gânduri pe spectatori, tocmai pentru că în substanța lui se află miezul unei veritabile provocări.

Teatrul Național din Târgu Mureș – Compania „Tompa Miklós" – *A patra soră* **de Janusz Glowacki. Regia: Alexandru Colpacci. Scenografia: Juliana Vâlsan. Cu: Berekméri Katus, Darabont Mikold, Fodor Piroska, Karp György, Balázs Eva, Bodolai Balázs, Ferenc, Zayzon Zsolt, Tatai Sándor, Henn János, Sebestyen Aba, Harsányi Zsolt, Ördög Miklós Levente. Data reprezentației: 17 mai 2005.**

Ion CAZABAN

„Atelier" la noua adresă

Deși, la un moment dat, fusese pe muchie de cuțit, unul dintre cele mai importante festivaluri teatrale din țară „Atelier“, nu și-a întrerupt existența. Dacă se întâmpla așa ceva, ar fi fost necesar să fie luat de la început. Pentru că, până acum, este singurul nostru festival preocupat programatic de multitudinea direcțiilor inovatoare ale teatrului de la noi și de peste hotare. Stingerea lui, după o îndelungă afirmare, ar fi fost mai mult decât regretabilă (la fel de regretabilă cum a fost dispariția altui festival cu destinație precisă, cel de la Bistrița, discutarea obiectivelor și formelor de expresie ale „teatrului alternativ“ intrând apoi în ceață). Mutându-se la Sighișoara, Festivalul „Atelier“ a dorit să continue și a reușit, cu sprijinul tuturor celor care au crezut în el. Desigur, nu-i destul să schimbi locul: trebuie văzut dacă s-a găsit ambianța prielnică, pentru ca scopurile Festivalului să fie puse în evidență și să fie primite cum au fost concepute. Astfel, publicul trebuie format în permanență, inclusiv în perioada dintre ediții, pregătit cu manifestări teatrale de altă factură decât s-a obișnuit. Pentru unii, a fost, poate, surprinzător că festivalul se caută pe sine, nonconformist, atras de modern și postmodern, între zidurile unei cetăți medievale. Dar nu e prima oară și s-a dovedit posibil. Cetatea devine un fond de contrast care impune și mai clar noutatea spectacolelor (cum a fost, odinioară, clădirea de secol XIX a Teatrului Național din Iași pentru montările lui Maican și Sava!).

Preocupările anunțate la edițiile precedente ale Festivalului le-am regăsit intacte în paginile de program avute la îndemână. Cu un adaos firesc care pune, aici, accent pe atracțiile turistice, complementare. Din tot ce și-a propus consecvent Festivalul, spectacolele incluse au semnalat mai ales, prin textele prezentate (uneori radiofonic), câteva tendințe actuale din dramaturgie, prea puțin din regie și din arta actorului. Dintre formele de expresie scenică, s-a preferat, ca și în trecut, teatrul-dans. Din diversitatea spațiilor de joc ce așteaptă să fie descoperite în cetate, spațiul neconvențional a rămas încă neștiut, cu o singură excepție, când a fost funcțional ales și incitant utilizat. Pentru viitor, un contact prealabil al regizorilor, ce-și vor aduce spectacolele, cu spațiile cetății ar fi soluția potrivită. Implicarea preconizată a publicului s-a încercat fie prin apropierea de interpreți (în pivnița amenajată la Centrul educațional interetnic sau în barul de la Clubul „Insomnia“), fie prin procedee interactive, ducând la dialog pe o anumită temă (Teatru–Forum). Au lipsit, însă, și de data asta, dezbaterile cu publicul pe marginea spectacolelor. În schimb, să zicem, serile au cuprins câteva întâlniri foarte plăcute, sentimentale și spirituale totodată (cu cântărețul Adrian Ivanițchi, poetul Frieder Schuller, actrița și poeta Ioana Crăciunescu)

Fiecare zi de festival s-a deosebit de cealaltă, a dat satisfacții certe, dar ne-a cerut afinități și receptivitate pentru evenimentele programate.

6 iunie. Suntem în sala vechii primării, ornamentată și aurită pe gustul altor vremuri. Deschiderea Festivalului într-o atmosferă amicală, fără surplus de

Filip RISTOVSKI în *Dali-Avida Dollars.*

discursuri oficiale. Atât primarul orașului, cât și directorul organizator dintotdeauna al acestei manifestări teatrale de prestigiu, Radu Macrinici, au spus exact ce trebuie spus.

Uvertura propriu-zisă a fost *Lecția de muzică a lui Hamlet* (Compania de Teatru Instrumental, Timișoara), un foarte promițător început de festival. Un spectacol consacrat muzicii de scenă a lui Tibor Cári, cel care compune frecvent pentru regizorul Victor Ioan Frunză. Nu întâmplător, a prezentat Attila Balázs care a intervenit adesea, dând indicații de execuție sau cântând (voce), împreună cu alții. Cunoștea prea bine partiturile, fiind, interpretul celor mai multe montări menționate. Le apreciază succint, comunicând, probabil, intenția regizorală – *Lecția*: „o tulburătoare sinucidere a inocenței" (ascultăm fragmentul „Orașul", melodios, antrenant, evitând să insinueze ce va urma); *Scaunele*: „o romanță despre nimic"; *Darul Gorgonei:* „ars poetica lui Frunză". Din *Hamlet*: muzica de cabaret vesel de la nunta reginei cu unchiul asasin, cântecul lui Hamlet, Horațio și al groparilor în cimitir. Din *Istoria comunismului* s-a ales un „tangou d'amore", executat ca un marș cu voci și percuție. Din *Turandot*, auzim cele trei întrebări ale prințesei (una pusă în greaca veche, alta în ebraică), de o sonoritate puternică, tensionată, dar și cu o notă de feminitate voioasă. Deși desprinsă de spectacol, muzica ne ajută să accedem la concepția lui. Desigur, cu ajutorul prezentatorului care, printre altele, a îndemnat publicul să propună o improvizație muzicală, rezolvată imediat: întâlnirea tinerilor nobili cu doica, din *Romeo și Julieta*. A fost un divertisment instructiv pe un subiect de specialitate, despre care se vorbește rareori.

Seara, în sala „Eminescu" (Casa de cultură), după lansarea volumului *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, prezent fiind autorul, Matei Vișniec, s-a jucat una dintre piesele sale, *Spălătorii de creiere*. O mai văzusem la București, în regia Cătălinei Buzoianu, care ne relevase umorul amar, și la Chișinău, în aceea a lui Petre Vutcarău, oscilând între ironie acidă și vibrație poetică. Cei trei actori veniți din Granville (Franța) au optat pentru expunerea lucidă a scurtelor parabole închipuite de Vișniec, cu fantasticul lor, uneori amețitor, constant semnificativ. Stând sau mișcându-se lângă niște hârdae fumigene, într-un spațiu mai mult obscur, cei trei relatează aproape liniar, cu infime (dar suficiente) variații vocale, o serie de întâmplări ce pot fi socotite, și ele, din „irealitatea imediată". Sau, mai dur, niște povești exprimând patologia socială. Despre centrul pentru spălarea creierului „gratuit și obligatoriu". Despre utilizarea abuzivă, discreționară, a cuvintelor – de la celebrele „libertate, egalitate, fraternitate" la banalul „sfoară"... Tocmai cuvântul va dovedi lipsa de comunicare, va face să răsune vidul singurătății. Este un spectacol în care aproape toate parabolele au, până la urmă, un cuvânt-cheie, dar unul care nu deschide nimic. Dimpotrivă, demonstrează situația fără ieșire.

7 iunie. Anca Rotescu a tradus, întâia oară la noi, cartea lui Augusto Boal, *Jocuri pentru actori și non-actori* (Fundația Concept, 2005). Lansarea a dat prilej Teatrului Ariel din Târgu Mureș, regizorului Gabriel Cadariu, să ne implice într-un mini-spectacol interactiv, cu demers educațional în cadrul proiectului „Nu da șpagă!". Odată enunțat scenic subiectul (un tânăr are nevoie urgentă de un doctor – poate fi tratat fără obișnuitele „atenții" și „cadouri"?), publicul a fost invitat să-și spună părerea, să discute comportamentul personajelor, referindu-se la situații asemănătoare din viață.

Beautiful Whiteness (Silence Theatre, Cluj-Napoca și Panboro Szinhaz, Budapesta) a condensat într-un spectacol ținut între dans și pantomimă, cu câteva momente remarcabile, drama cehoviană *Trei surori*. Fără să impună o concepție distinctă, imaginea scenică are, totuși, meritul unei elocvențe vizuale convingătoare. Jocul cu scaunele – inițial împrăștiate fără țintă, eventual cuplate după rutina zilnică – va căpăta alt dinamism, altă miză, alt sens, o dată cu venirea lui Verșinin. Relațiile sentimentale ori conflictuale dintre Mașa–Kulâghin–Verșinin și Irina–Tuzenbach–Solionâi sunt imaginate într-o paralelă care le dă, uneori, o stridență melodramatică, nu lipsită de o undă comică. Amploare gestuală primesc disputele dintre Andrei și Natașa, aceasta manifestându-se agresiv, violent, cu un soț care umblă ca un cățel după ea și poate aluneca moale ca o cârpă. Întreruptă de lungi tăceri, muzica însoțește o mișcare dansantă sau care ilustrează pantomimic caractere și relații. Spectacolul a eliminat replicile, dar păstrează comportamentul sonor, spontan, al femeilor pasionale sau voluntare: geamătul erotic, exclamația furioasă, plânsul scâncit al Mașei, interjecțiile Natașei. Scaunele își vor redobândi rolul, dar invers decât la început: Verșinin trece de pe un scaun pe altul, căutând să scape încercărilor de apropiere ale Mașei. Și acum (după montarea Ancăi Bradu de la Sibiu), Natașa are gestul final, decisiv: cele trei surori, prăbușite sufletește, vor fi așezate după voia ei, satisfăcută de ordinea introdusă.

În aceeași seară, asistăm la un experiment de teatru radiofonic, fără replici, redus la lectura didascaliilor. Teatrul lui Roberto Mazzuco este intitulat, pentru adecvare la gen, *Cum se zice* (firește, altfel decât pe scenă). Regizorul Mihai Lungeanu a individualizat fiecare personaj printr-un instrument muzical cu capacitate de a reacționa amuzant, ironizând clișeele de subiect și de joc melo-bulevardier.

Spre miezul nopții, îl aplaudăm pe cântărețul folk Adrian Ivanițchi care a alcătuit un program retro, pe versurile poeților Leonid Dimov, Horia Bădescu, Adrian Păunescu, Adrian Popescu... Celor din sală le dedică, zâmbitor, un cântec. Îmi revine unul cu text de Cezar Ivănescu: „Când eram mai tânăr / Și la trup curat..."

8 iunie. După un workshop pregătit operativ, Ulrike Döpfer (München) ne oferă rezultatele. Ulrike a montat și la „Nottara"; este dansatoare, preocupată de absența mișcării din spectacolul de conversație. Prin anii '70, a lucrat cu Grotowski, a fost interesată de teatrul japonez. Pe scenă, tinerii actori se mișcă fără cuvinte. Este o demonstrație fondată pe exerciții didactice, urmărind ritmul interior, dinamica reacției corporale, mai ales.

Peste puțin, sunt la un spectacol de conversație și îmi dau seama ce mult poate spune când este privit!. Am ocazia să văd *Zaruri și cărți*, adus din capitală (Clubul „Prometheus"), cu Florin Piersic jr. și Petre Fumuru. Barul de la „Insomnia" este supraaglomerat. Se joacă fără excese teatrale, dar și fără falsă veridicitate, o reușită miniatură comportamentală. Complexitatea psihică a noneroilor, dramatismul „faptului divers", crescendo nevrotic se întâlnesc în schizofrenia relațiilor umane, sub presiunea eșecului iminent.

Din nou, o audiție radiofonică: *Amalia respiră adânc* de Alina Nelega (realizare a Studioului din Tg. Mureș). O monodramă cu Monica Ristea, înfruntând cu succes registrele stilistice și modificările de „stare", de conținut emoțional. Personajul său nu-i deloc ușor, nici măcar în condițiile înregistrării radiofonice (și va fi încă o probă de maturitate interpretativă la viitoarea urcare pe scenă). Prin amănunte biografice și referințe istorice, este monodrama „socializării" unei familii burgheze, dar și evoluția dramatică a unei intoxicări care atacă și trupul, și mintea, din copilărie până în ceasul agoniei. În această cronică de familie la persoana I, Amalia trăiește vorbind mereu despre ceilalți, dependentă de ei. De aceea, accesele ulterioare de nimfomanie par să aibă și altă motivare decât cea senzuală. Moartea însăși înseamnă o regăsire a morților săi. „Amalia, respiră adânc și taci!" conține îndemnul matern la supraviețuire într-o conjunctură mortală. Și nu putem omite cuvintele, de fapt o superbă parafrază: „Nu vreau să mor până nu mă trezesc din acest vis, care-i viața mea!", cuvinte răsfrânte tulburător în viziunea din urmă. Probabil, montarea scenică va da textului nu numai imagine, dar și altă coeziune, altă „respirație"...

9 iunie. Despre spectacolul sătmărean cu *Îngerul electric* nu-s prea multe de spus. De bine. O distanță enormă îl desparte de tandrețea, de umorul, ce însoțeau tragismul montării lui Radu Afrim de acum câțiva ani.

Ca în fiecare an, dansatorul Hikaro Otsubo din Tokio, a fost prezent și la această ediție. *Visul fantastic al unui animal*, spectacolul său, transpune în dans „buto" câteva povestiri și imagini medievale japoneze. Pe o muzică în care distingem vioara, flautul, dar și un cor bărbătesc, Otsubo nu va fi doar un singur personaj, ci câteva, individualizate în atitudini și momente distincte. Cu fața ca o mască albă, dansul său este proteic, mimetic și stilizat după reguli pe care abia le bănuim. Îl simțim concentrat, adâncit în sine, purtat de o încordare lăuntrică, în trecerile bruște de la o îndelungată lentoare la gestul rapid. Există o forță la pândă, o tensiune greu de stăpânit în linia mișcărilor sale care se elaborează câte puțin, imperceptibil. La care se adaugă sunetul vag al unui clopoțel cristalin. Este un continuu „suspense", vizualizat corporal, dus la paroxism. Devenim sensibili la micromișcare, la detalii de o clipă. Privit din spate, trupul său freamătă în zbaterea omoplaților, săltând ca un rest de aripi. Din față, este de o paloare tragică. Duce în dinți o eșarfă purpurie ca sângele. Poate chiar așa a vrut să-l vedem, acolo, în preajma sutelor de păsări din hârtie colorată sau neagră, scuturate de sus, ucise, carbonizate, amintind cataclismul atomic... Nu-i destul, totuși, să-l definim într-un context informativ, ci este necesar și altceva: subtextul cultural (antropologic), greu de atins pentru noi.

Seara, în pivnița de la Centru, ne întâlnim cu poetul sas Frieder Schuller, plecat de peste două decenii în Germania. A fost secretar literar la teatrul din Sibiu. Amintiri de aici, impresii de dincolo, versuri citite...

10 iunie. *Dali-Avida Dollars*, spectacolul Mălinei Andrei, își păstrează cota calitativă de la premieră. Dificultățile asumate în portretizarea personajului titular și cele care decurg din modalitatea scenică au fost rezolvate cu aceeași abilitate de Filip Ristovski. Cineva e deranjat de prea desele schimbări de costum care, pentru mine, erau comportament semnificativ și integrate într-o teatralitate specifică.

Stop the tempo, cu textul și regia Gianinei Cărbunariu (Teatrul „Luni" de la Green Hours), a fost programat la o oră când criticii erau invitați în altă parte, la o premieră foarte așteptată. Ceea ce nu a modificat, însă, prestația celor trei interpreți, nu a atenuat virulența jocului. O interferență de monoloage ale unor tineri pentru care *a fi* înseamnă să te opui singurătăților însumate în colectivismul de discotecă.

Premiera, pregătită special în festival, a fost *Așteptându-l pe Godot*, după Beckett (Teatrul din Turn, Sighișoara). Regizorul Szabo K. István a montat-o pe lunga scară de lemn acoperită, ducând spre catedrala din deal. Scara construită de secole va funcționa, acum, ca un tunel al timpului. *Estragon* (Vitalie Bantaș) și *Vladimir* (Nelu Roman), echipați soldățește, urcă țopăind câte două trepte, năduşiţi, obosiţi. O grabă ciudată îi aduce în faţa noastră, a spectatorilor ce stăm pe la jumătatea scării.. Poate sunt dezertorii, poate evadaţii din prizonieratul vreunui război controversat. *Pozzo* (Nicu Mihoc) şi *Lucky* (Inna Andriucă) vin împreună din împrejurări diferite: un Napoleon care şi-a pierdut gloria – apoi vederea – nu şi comportamentul tiranic, alături de o contesă umilită şi alungată, probabil, de Revoluţie. Prin aspectul dat de regizor, personajele permit astfel de conotaţii, iar textul din foaia-program duce spre ele... Nu relaţia cu intangibilul Godot primează, ci aceea imediată dintre oprimaţi şi tiran. Răsturnările de situaţie şi raporturi sunt temporare. Pentru că există un imuabil destin al oprimaţilor – unii mai oprimaţi decât alţii. Rătăciţi, dispreţuiţi, bătuţi şi bătând la rândul lor, cei care aşteaptă zadarnic şi cei care nu mai aşteaptă nimic vagabondează prin tunelul istoriei. Actorii au adoptat ludicul aparent şi burlescul de un tragic incert. S-au oprit la noi, dar vor trece peste noi, luându-ne cu ei, sus, afară, în frigul pătrunzător al nopţii, unde copacii de un „verde crud" strălucesc în lumina reflectoarelor. Acolo, de o creangă, Estragon şi Vladimir vor fi spânzuraţi, străjuiţi implacabil de Pozzo şi Lucky... „Asta-i situaţia", cum se spune, „aşa a fost să fie"...

În ultima seară, de un frig surprinzător, petrecută la Festival, supa fierbinte de ceapă, oferită după obicei de Ioana Crăciunescu, a fost apreciată ca niciodată!

Ediţie de acomodare la noua ambianţă şi de echilibrare a intenţiilor cu posibilităţile, ediţia a 13-a a festivalului „Atelier" n-a fost cu ghinion. De ce a 14-a n-ar fi la fel?!

Mircea GHIŢULESCU

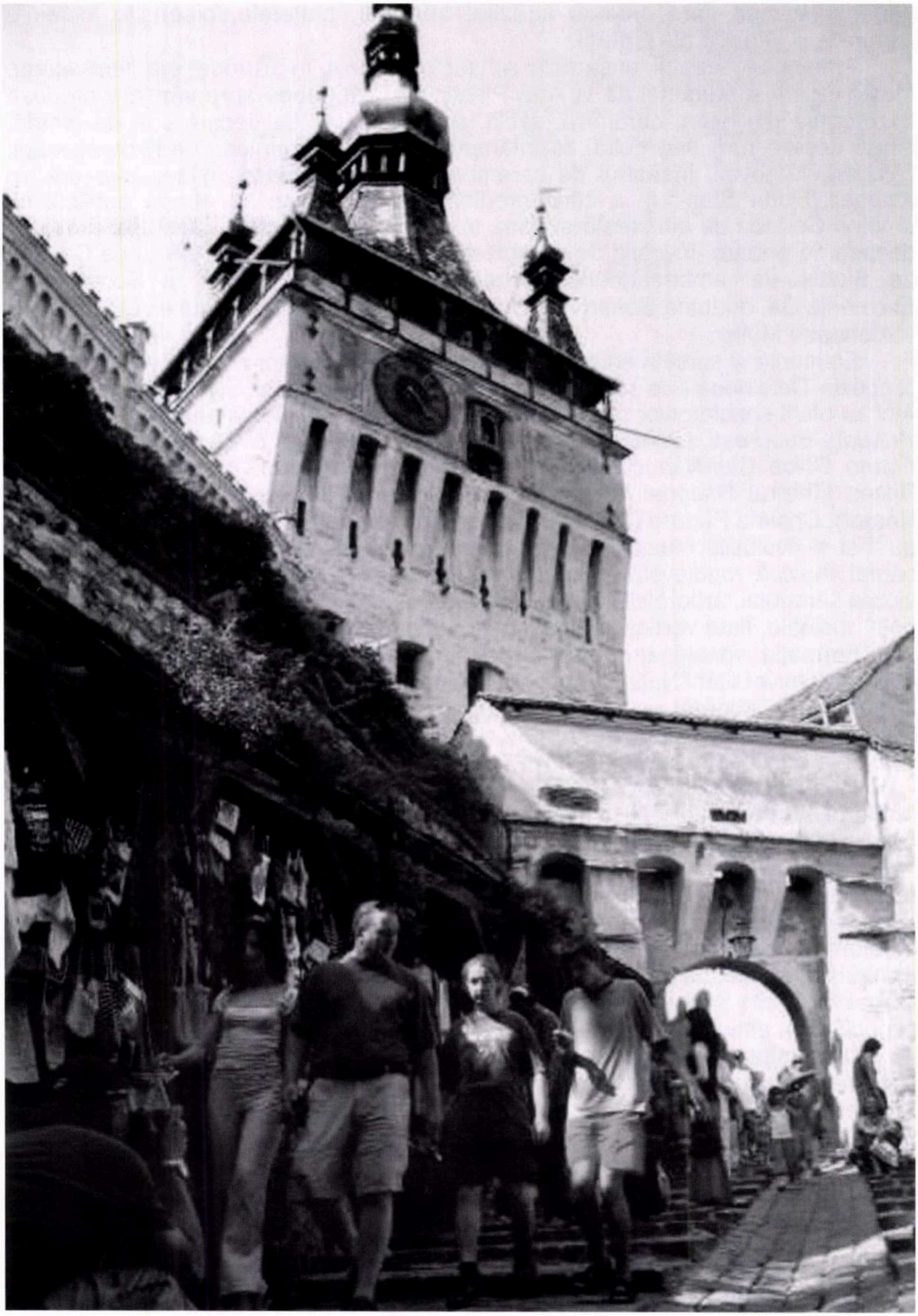
Teatrul din Turn

Sighişoara (Sachsburg, oraşul saşilor, saxonii împroprietăriţi în Ardeal, pe teritoriul unui stat ce avea să devină România), este un punct european în care se pot uni culturile fără amestecul omului. Nu este nevoie decât de bani pentru a pune un accent pe această inevitabilă metisare. Pentru estici, cele mai frumoase oraşe din lume sunt cele catolice, iar Sighişoara este (Sibiul, Bistriţa, de asemenea) o recenzie a trecerii catolicismului prin România şi a forţei sale artistice: arhitectura care se vede şi muzica dintre ruine. La Sighişoara, Radu Macrinici a implantat în Centrul Medieval **Festivalul de Teatru Atelier,** fondat în 1993 la Sfântu Gheorghe. Aici, o instituţie de artă ce merită a fi cunoscută (Teatrul din Turn) s-a auzit muzica teatrului într-o noapte de primăvară rece (6–11 iunie), la spectacolul lui Szabo K. István cu *Aşteptând*-ul *pe Godot* de Samuel Beckett. Imprevizibil, spectacolul se desfăşoară de jos în sus pe „Scara acoperită" ce duce pe coasta muntoasă de la „Turnul cu ceas" la „Biserica din Deal". O scară acoperită (cu rigoarea saşilor care voiau să-şi ducă odraslele la Liceul German de lângă Biserică fără să folosească umbrele când plouă), un hău obscur, luminat intermitent de reflectoare puternice asigurate de Teatrul Ariel din Târgu Mureş. Între cele 200 de trepte, poate pe la jumătatea distanţei, *Estragon* (Vitalie Bantaş) şi *Vladimir* (Nelu Roman) – doi actori puternici și contrastanți – acumulează acea singurătate universală zgomotoasă din piesa lui Beckett. Undeva *á mi pante*, cum spunea în limba franceză Georges Banu, vorbind despre lipsa de frontiere dintre rău și bine. Așadar, Szabo vede pustiul lui Beckett undeva *á mi pante*, la frontiera dintre rău și bine, jucat de doi clovni împrumutați de Beckett din lumea circului. Dar clovnii lui Szabo K. István sunt doi soldați rămași pe un *no man's land* (spunea Magdalena Boiangiu) într-un război al speranței ce nu se va termina niciodată. Ei urcă scările cu mișcări comice pentru a ajunge la jumătatea distanței dintre bine și rău. Dar vine din spate Teroristul Binelui, Pozzo, interpretat de Nicu Mihoc (un Napoleon degradat), însoțit de androginul Lucky (splendidă umilința Innei Andriucă). Undeva în spate, Zeno Apostolache, la acordeon, cântă un refren trist. E frig și înțelegi că nu poți aștepta nimic de la Godot. Un spectacol unic și irepetabil ca toate aceste reprezentații în spații neconvenționale care se întâmplă să se potrivească perfect cu locul, ora și temperatura aerului.: Sighișoara, „Scara acoperită", noaptea la ora 23, maximum 8 grade. Gustul sighișorenilor pentru teatru este incontestabil dar spectatorii timizi. Abia a reușit sa umple Sala „Mihai Eminescu" japonezul Hikaru Otsubo care a transformat pictura în dans în spectacolul intitulat *Visul fantastic al unui animal.* El și-a imaginat un libret coregrafic după caricaturile animaliere ale pictorului medieval japonez Toba Sojo. Nu știm cât de fidel este acest transfer, dar expresivitatea corpului este incontestabilă. Japonezul creează, în tehnica dansului *buto*, mici anecdote cu animale (secvența maimuței care se bucură de viață doar pentru a muri, este mai mult decât o anecdotă), dar expresia acestui chip ascuns sub o mască de fard este, cel mai adesea, îngrozită. Diferența dintre *buto* și coregrafia europeană este de ordin ritmic: dacă europenii tind să atingă performanța prin accelerare, japonezii o realizează prin încetinirea activității mușchilor ținuți sub un control sever și istovitor. Viitorul Festivalului Atelier este asigurat de asemenea spectacole mici și intense.

Ludmila PATLANJOGLU

„Evul mediu nu s-a sfârșit încă!"

„Micul și Berea" nu au mai fost atracția Festivalului de Artă Medievală de la Sighișoara. Proiectul prezentat la concurs de Radu Olăreanu – lector universitar la Universitatea de Artă Teatrală Târgu-Mureș, Catedra Arta Actorului – și acceptat de primarul Dorin Dănesan a revitalizat această manifestare. Printr-un program ferm, cu opțiuni artistice variate și o atitudine exigentă până la sancțiuni severe la adresa celor care încercau să maculeze buna desfășurare a evenimentului, oficialitățile sighișorene, noul director artistic Radu Olăreanu, directorul executiv Ducu Bertzi și o inimoasă echipă de colaboratori au reușit timp de trei zile (29–31 iulie) să atragă la Sighișoara 25 de mii de spectatori, la o întâlnire cu o ținută culturală aleasă. Tema: „Obiceiuri și credințe medievale" am regăsit-o în spectacole de teatru, concerte, expoziții, momente interactive de



dans și muzică care animau străzile, turnurile, piațetele, bisericile, clădirile culturale și istorice ale Cetății.

Ambientul acestui ansamblu arhitectonic unic în Europa era fermecător. Meșteșugarii și studenții de la Arte Plastice își expuneau spre vânzare produse tradiționale din lemn, ceramică, sticlă, pânză, metal. La fiecare colț de stradă, lângă fiecare turn sau boltă, te întâmpinau cavaleri, prințese, vrăjitoare, magi, călugări, târgoveți. Maestrul de ceremonii al acestui teatru în aer liber era un toboșar (Dorin Stanciu), a cărui credință în joc reușea să atragă publicul ce umplea Cetatea de dimineață și până târziu, în miezul nopții. Festivalul a avut și oaspeți de onoare, învestiți de organizatori, la deschidere, cu Ordinul de Cavaler de Sighișoara: ambasadoarea Organizației Națiunilor Unite la București – Excelența Sa, doamna Sokan Han Jung și reprezentantul orașului elvețian Baden – Alphonse Müller.

Elemente și surse medievale au inspirat în mod creator momentele de muzică și poezie. Cele două arte s-au întâlnit în mod fericit în Biserica Evanghelică din Deal. Aici au oferit spectatorilor clipe de adevărată elevație spirituală ansamblurile: *Corul Preludiu București, Lyceum Consort București, Corala „I. C. Danielescu" Ploiești, Flauto Dolce Cluj-Napoca, Armonia Sighișoara*, împreună cu actrițele: Monica Ristea (Teatrul Național Târgu Mureș), Adina Suciu (Teatrul Tineretului Piatra Neamț), Cristina Pădure (Universitatea de Artă Teatrală Târgu Mureș). O încântare au fost și evoluțiile muzicale în aer liber. *Truverii* de la *Studioul 24 București* au cântat muzică medievală cu instrumente tradiționale, unele cu nume poetice: vioara săracului, arborele ploii, tamburină, tobă, daf, castaniete, trianglu, clopoței, bețe, fusinele, flaut vertical, caval, ocarină, fluier, cimpoi.

Formația vocal-instrumentală de muzică veche *Anton Pann*, fondată de studenții Universității Naționale de Muzică și ai Facultății de Teologie Ortodoxă din București, au abordat un repertoriu cuprinzând lucrări semnate de compozitorii: Dimitrie Cantemir, Anton Pann, George Ucenescu, Ion Căianu, precum și din volumele muzical-anonime: *Codex Moldavae*, *Codex Valahae*.

În suita de concerte extraordinare *Trubaduri la porțile Cetății*, menestreli moderni, cântăreții folk: Nicu Alifantis, Vasile Șeicaru, Mircea Vintilă, Ducu Bertzi, Adrian Ivanițchi au cucerit cu povești despre iubire, oameni, întâmplări și locuri.

Producții interactive cu teatru-dans și pantomimă au figurat printre preferințele entuziaste ale asistenței. *Moartea lui Fulger*, în interpretarea *Companiei Wallart Sibiu* (coregraf Alexandru Wolff), *Procesul Vrăjitoarelor* și farsa medievală *Jupânița abătută*, reînviate de Teatrul Popular Sighișoara, ritualul turnirurilor jucate de formațiile *Cavalerii Cetății Roșii* și *Ordinul Cavalerilor de Transilvania din Sibiu* au readus atmosfera Evului Mediu în Mileniul III, implicând și publicul în acțiune.

Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureș a pregătit o microstagiune cu: *Nu puneți dragostea la încercare* de Basillo Locatelli, *Paharul cu apă* de Eugène Scribe (regia Radu Olăreanu) și *Vicleniile lui Scapino* de Molière (regia Cătălin Chirilă). Au jucat cu vervă și umor studenții: Ciprian Almășan, Irina Badea-Radu, George Constantinescu, Geanina Eșeanu, Alina Leonte, Mihăiță Sima, Cristian Bojan, Ioana Grigoriu, Cosmina Lirca, Alexandru Frânceanu, Cătălin Mândru și elevul Claudiu Strete.

Un element de noutate în program l-a constituit minifestivalul pentru copii: *Magic Fest – Cetatea Medievală a Copiilor.* Trupele din Sighișoara *Cameleon*, *Pygmalion*, *Sirin*, cu o lungă și frumoasă experiență în domeniu, au adus la rampă povești interpretate de actori-copii, aflați într-un emoționant dialog cu numeroșii spectatori de vârsta lor. Atelierul de păpuși și marionete al *Centrului Cultural Petre Țuțea* din București i-a învățat pe cei mici cum se construiește *un personaj* în teatrul de păpuși, cum se confecționează, cum vorbește, cum se mișcă.

Prezența lui Dan Puric a dat strălucire acestei ediții. *One-man-show*-ul *Visul*, premiat în Statele Unite la Chicago Artist International și în Elveția, cu turnee internaționale de mare succes la: Viena, Belfast, Frankfurt, Leipzig, Lausanne, Novi Sad, Jena, Phenian, Veneția, a electrizat publicul care a luat cu asalt Piața Cetății în seara spectacolului.

Vedete incontestabile ale Festivalului au fost și reprezentațiile de modă inspirate din arta medievală ale trupei *Ars Amandi Cluj-Napoca*, reprezentată de trei studenți talentați: Vlad Schlezak, Ileana Pop și Csapo Andreea, al căror design vestimentar au cucerit prin fantezie plastică.

Și lecțiile de dans medieval găzduit de Școala de Muzică s-au bucurat de popularitate. Aici, sub îndrumarea profesoarei Adela Lazăr, cursanții ad-hoc se familiarizau cu „Pavena“ – dans medieval de origine spaniolă.

Un eveniment a fost expoziția de fotografii *Photoraid – Biserici fortificate din Transilvania*. Admirate și la Curtea Veche din București și la Londra, imaginile surprinse pe peliculă de: Irina Cristian, Iulian Cutui, Mihai Dragomir, Voichița Maican, Adi Marineci, Dragoș Matei și Alexandru Purice tulburau prin amestecul de vechi și nou închis în obiecte, peisaje, chipuri, locuri, obiceiuri din zona Sighișoarei, a Mediașului și a Sibiului.

O reușită care pledează pentru ținuta culturală a Festivalului au fost sesiunile științifice și prelegerile ținute de istorici, oameni de cultură, medievaliști care au stârnit un mare interes din partea tinerilor. Ei au aflat cu acest prilej lucruri inedite despre trecutul orașului-gazdă, despre epidemiile de ciumă, eposul eroic la curtea medievală românească, despre Vlad Țepeș și pedepsele în perioada medievală și tema Graalului.

Conferințe de presă și un minicotidian (redactori: Raluca Bălan, Claudia Maior; tehnoredactare: Cristian Bojan; traducere versiunea engleză: Irina Bodea-Radu) au completat adecvat, cu informații, programul ediției a 13-a. O cifră cu noroc pentru directorul artistic Radu Olăreanu. El intenționează ca pentru întâlnirea viitoare să lărgească proiectele dedicate teatrului. Astfel, dorește pregătirea unei montări medievale, semnată de un regizor de prestigiu, organizarea unui atelier care să reunească tineri din teatru, împreună cu cei din muzică, dans, artă plastică, cu toții interesați de arta medievală, și inițierea unui colocviu despre teatrul evului mediu ca sursă de creație pentru spectacolul contemporan. De asemenea, printr-o participare semnificativă a orașelor cu care Sighișoara are parteneriate de înfrățire și prin invitați din străinătate prestigioși, să dea o dimensiune internațională Festivalului.

În argumentul său, Radu Olăreanu, parafrazându-l pe Umberto Eco, nota: *„Încercând să reînvie o epocă ce părea apusă pentru totdeauna, Festivalul Sighișoara Medievală 2005 își propune să smulgă prezentului o fărâmă care, în decorul de Ev Mediu și în cântece de menestrel, va fi trăită de participanți ignorând efemeritatea trecerii noastre pe această lume, confirmând moto-ul acestei ediții:* ***„Evul Mediu nu s-a sfârșit încă!“****.*

Simona BURTEA

TRANS.FORM@ Sfântu Gheorghe. 2005

Pentru unii, numărul 13 aduce ghinion. Dar ce-ar spune superstițioșii despre a 13-a ediție a unui festival care se deschide într-o zi de 13? Va fi el o catastrofă? *ATELIER*, Festivalul Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe s-a mutat la Sighișoara, ocazie cu care a fost rebotezat *Trans.Form @*. *Transilvania: Forme Alternative Teatrale* – acesta a fost sloganul unei săptămâni din care nu au lipsit spectacolele de teatru, dar nici colocviile ori concertele...

În prima zi, zeii au vizitat Teatrul „Tamasi Aron" prin intermediul spectacolului *Omul cel bun din Sâciuan* de Bertolt Brecht. Trei nemuritori sosesc în căutarea bunătății pământenilor și o întâlnesc pe *Șen De* (Péter Hilda) – o prostituată din mahala –, pe care o supun unui experiment. O tulburătoare fabulă despre aviditate și despre dificila sarcină a omului de a respecta orânduielile divine. Mátray László, Szabó Tibor, Váta Loránd dau viață unor zei ușor caricaturizați care se exprimă și prin cânt. „Este foarte greu să vorbești astăzi despre bine și rău", mărturisea odată regizorul acestui spectacol. Bocsárdi Lászó reușește să împletească latura caldă a poveștii cu materia rece. Întreg spectacolul vorbește despre dorința de echilibrare a lumii, punând în balanță generozitatea și lăcomia, binele și răul, frumosul și urâtul.

La finalul primei zile, Festivalul se mută în stradă. *Talking Drums* – un grup de percuționiști din Cluj – realizează o cascadă de ritmuri și sunete. Un show plin de energie și mișcare susținut de: Violeta Cioban (solistă), Domi Cserkez, Alexandru Crăciun, Nae Coman, Felix Moldovan.

A doua zi, regizorul Silviu Purcărete, directorul onorific al Festivalului, își începe, la Centrul Cultural din Arcuș, workshop-ul de scenografie cu tema *Interior–exterior: Alegerea spațiului scenic.* Prima parte are ca subiect principal *lumina* pe scenă. Silviu Purcărete le dezvăluie studenților scenografi secretele spectacolului de teatru văzut ca un *puzzle* în care fiecare piesă este importantă. „În general, mi-am făcut singur scenografia atunci când știam clar ce am de făcut", precizează Purcărete. De la ecleraj, discuția continuă în jurul *actorului*, apoi al *sunetului* care desenează spațiul și care trebuie privit ca un personaj, ajungând, în final, la rolul *cuvântului* în spectacol. Pentru Purcărete, „teatrul începe în momentul în care se creează o relație între elemente disparate". Participarea criticilor de teatru Ludmila Patlanjoglu și Alice Georgescu dau prestanță întâlnirii.

Și totuși, primul episod al atelierului îmi lasă câteva semne de întrebare. Îmi pun speranțe mari în cea de-a doua zi.

Voința lucrurilor, spectacolul de teatru-dans semnat de Marisa Godoy (Elveția) mi-a ocupat după-amiaza: o așteptare activă, urmată de o zbatere pe loc. Interpreta a adus pe scenă mișcări aparent lipsite de efort, cu multe pauze, un dans fragmentat, dar plictisitor. Videoproiecțiile lui Luigi Archetti păreau, în context, binevenite. Pe scenă se prezenta o lume haotică, fragmentată, o lume relativă și distructivă.

Buimacă încă după această reprezentație, am urmărit, apoi, un spectacol-*coupé*: *Prin gâtul sticlei* și *Discuție tăcută*. Compania VerTeDance din Cehia le-a adus la Sfântu Gheorghe pe Veronika Knytlová și Tereza Ondrová. Dacă, în prima parte, cele două își oferă privirilor noastre corpurile parcă decupate de fâșii luminoase, mai târziu, ele creează senzația de adâncime și de înălțime. Bariera dintre cei care privesc și cei care sunt priviți se rupe printr-un element spectaculos – o perdea de apă; prin mișcările lor, dansatoarele vor ca și spectatorii să simtă picăturile de ploaie. Muzica, semnată de Jirí Jakl, Ondreș Urban, Míra Mikeš, Tomáš Procházka, reușește să inducă o atmosferă de mister.

„Există oameni dotați, ca un fel de îngeri, care, atunci când pun mâna pe ceva, fac minuni..." Așa își continuă Silviu Purcărete workshop-ul, referindu-se la cei ce nu se văd într-un spectacol: luminiștii de geniu, capabili să facă adevărate minuni cu mijloace rudimentare. Chiar dacă, de ani buni, computerul a înlocuit mașinăriile manevrate manual, cu roți și manivele, fără prezența mașiniștilor, a regizorului tehnic, spectacolul ar pierde enorm din relația directă și imediată cu publicul. Legăturile interumane care se stabilesc în timpul repetițiilor și al reprezentației sunt esențiale.

Am intrat plină de curiozitate la *Acea zi de vineri. August/ 1982*, producția Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe, realizată după romanul „Porumbelul" de Patrick Süskind și semnată de regizorul Andras Lorant. O transpunere nonconformistă, brutală pe alocuri, a tristeții, durerii, mizeriei umane, sexualității și agoniei. Prin limbajul trupului, cinci femei și patru bărbați exprimă, pe rând, neliniștea și indiferența. Al doilea spectacol al zilei a compensat absența cuvintelor din cel dintâi. *Don Quixotte*, o adaptare după opera lui Miguel de Cervantes, prezentată în formula unui *one-man show*. Învăluit în umor și nostalgie, actorul francez Jacques Bourgaux dă viață Cavalerului Tristei Figuri, dar și multor alte personaje, de la Sancho Panza sau Dulcineea la... Rosinante. Actorul pare a fi un profesor atipic, care vine în fața elevilor și le povestește romanul, îmbinând cuvintele cu mișcări scenice adecvate. Am impresia că întreaga lume a lui Cervantes mi-a trecut prin fața ochilor.

Ziua a patra a festivalului e mai puțin fastă pentru spectatorii obișnuiți. Din dorința lui Silviu Purcărete, ultima parte a atelierului le este rezervată exclusiv studenților scenografi.

Studioul *Toaca* și Teatrul Foarte Mic din București au prezentat spectacolul cu piesa *Orfeu sau Cum să te dezbraci de pene* după texte de Gellu Naum. O poveste despre armonie, artă și dorința de împlinire prin dragoste... ratată, însă. Eșecul continuă cu *Interferencias Humanas* (*Interferențe umane*), spectacolul Companiei *In action* din Rio de Janeiro, Brazilia. Cu gesturi reduse la minimum, Anne Westphal și Susanita Freire interpretează două personaje care nu pot vorbi, vedea sau auzi, pentru că... nu au cap. Sunt condamnați să se exprime printr-un trup amputat.

O recapitulare a vieții lui Dali este adusă în scenă de tânărul actor Filip Ristovski, în spectacolul *Dali-Avida Dollars*. Genialul artist este, aici, o apariție violentă: obsedat de sex și de marile sale iubiri: soția (Gala) și banii. Propunerea Mălinei Andrei (căreia îi aparțin scenariul, regia și coregrafia) este mai puțin reușită, semănând cu o conferință la care ne sunt prezentate proiecții cu lucrările celebrului pictor.

Corporalitatea în spectacolul de teatru contemporan a fost titlul colocviului cu care a început o nouă zi a festivalului *transformat*, având-o în postura de moderator al discuțiilor pe Mihaela Michailov.

Compania „Ladjanski Berger" din Budapesta prezintă, în spectacolul *Almost 3* (*Aproape 3*), o poveste de iubire „spusă", însă, într-o manieră stânjenitoare. Un bărbat și o femeie se întâlnesc regulat într-un ritual de împerechere fără sfârșit. Atunci când bărbatul nu mai apare, Ea se omoară. Spectatorii sunt introduși într-o atmosferă de o intimitate inestetică. De ce „aproape 3"? Pentru că mai există un personaj nevăzut, care cântă la vioară în ritmul bătăilor inimii celor doi îndrăgostiți.

Seara mi s-a făcut *„dor de frații mei din Labrador"*, alături de Ada Milea, Dorina Chiriac și Radu Bânzaru. Nici nu-mi mai doream altceva...

Ultimele trei zile au început fiecare cu câte un spectacol-lectură. Proiectul, susținut de UNITER, a cuprins câteva piese selecționate la Concursul *Cea mai bună piesă a anului*, ediția 2004.

Radu Afrim, care semnează și regia și scenografia spectacolului său de la Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe, ne introduce în atmosfera unei comunități reunite în jurul lui... *David's Boutique*. Personajele poartă numele actorilor: Romulus Chiciuc, David Kosma, Clara Flores... Un spectacol retro și *trendy*, o comedie muzicală care, oricât haz ar avea, obosește prin repetarea unor clișee.

Deși început la miezul nopții, spectacolul *Shape of Things* (*Forma lucrurilor*), o coproducție Teatrul ACT – Compania „Teatrul Fără Frontiere", s-a bucurat de un public pe măsură. Montarea are aerul de teatru imaculat, care nu obosește, cu detalii bine puse la punct, în care nimic nu e întâmplător, pentru că totul ajută la crearea unui întreg unitar și coerent.

În mizanscena Teatrului Szigligetti, Szolnok (Ungaria), *Papa Ubu*, celebrul pesonaj al lui Jarry, cu toată înfățișarea lui modernă (Mikó István), e aceeași întruchipare a lăcomiei, lașității, meschinăriei, degradării și cruzimii: un ins lipsit de orizont. Montarea beneficiază de regia lui Sorin Militaru și scenografia multifuncțională a lui Horațiu Mihaiu, directorul Teatrului „Andrei Mureșanu" și al Festivalului-gazdă.

Teatrul *Figura Studio* din Gheorgheni ne poartă la capătul lumii cu *A malon* (*Moara*), spectacol de teatru-dans care încheie Festivalul. Într-un decor simplu, dar funcțional, într-o atmosferă apăsătoare, un morar și fiul acestuia primesc vizita nocturnă a trei străini cu trăsături animalice. Locul începe să fie bântuit de energii negative. Băiatul, vrăjit, își pierde amintirile... Ritualurile demoniace sunt conturate prin mișcări scurte și fragmentate. Regia și coregrafia sunt semnate de Uray Péter, un creator de teatru-dans care își împinge imaginația la extrem, într-o notă fascinantă și pronunțat teatrală.

După ce am parcurs, timp de o săptămână (12–19 iunie a.c.), un adevărat maraton al *formelor alternative teatrale*, am rămas cu senzația de a fi urmărit o reprezentație completă. Toate elementele spectacolului de teatru au fost dezmembrate și apoi reasamblate. Trans.Form@: un festival complex, cu totul *transformat*. Un experiment asumat, chiar dacă numai pe alocuri reușit.

Alina MANG

Inimi mari la un festival minoritar

Într-o stagiune au loc festivaluri, premiere în teatre din orașe mai mari sau mai mici cu sau fără tradiție teatrală, iar criticii și, în general oamenii de teatru, sunt prinși de această efervescență, bat, după disponibilități și posibilități, drumurile țării pentru a fi aproape de tot ceea ce se întâmplă în peisajul teatral românesc, pentru a vedea spectacole și a vorbi mai apoi despre ele. Poate că în ultimul timp nu s-a vorbit îndeajuns despre Teatrul Figura, Colocviul Teatrelor Minoritare și Gheorgheni – un orășel din județul Harghita, plin de farmec, înconjurat de munți, unde respiri aer curat, dar și foarte teatral. Aici se ține din doi în doi ani un festival, ajuns la a VI-a ediție, care reprezintă un loc de întâlnire și competiție ale celor 10 teatre ale minorităților naționale din România. Teatrul

Scenă din *Nunta* după Cehov (Teatrul Figura).

Figura, organizatorul principal al festivalului, depune eforturi să-și păstreze identitatea și să atragă atenția forurilor locale și a tuturor celor care îi pot sprijini în vreun fel activitatea și inițiativele. El are povestea sa și o istorie relativ scurtă, de doar 15 ani (funcționa însă încă din 1984 ca un grup de teatru experimental), care se leagă de numele lui Bocsárdi László, Szabó Tibor, Béres László, dar și de ale multor altora pe care injust nu-i pomenesc (poate că sunt prea mulți, sau poate... prea puțini!) care și-au adus fiecare în felul său o contribuție importantă la păstrarea unei atmosfere creatoare, de pe urma căreia atât teatrul cât și publicul din Gheorgheni nu pot să fie decât câștigați. Din cele 9 zile de festival (20–28 mai) nu am fost prezentă decât la două, dar a fost timp suficient să cunosc acolo o familie. Și nu exagerez când o numesc astfel. Cele 22 de persoane cât numără personalul angajat al teatrului, din care 10 actori, au fost sprijinite de multe altele, foste membre Figura, care se aflau la Gheorgheni pentru a le da o mână de ajutor celor de acum la organizarea Festivalului sau la mutarea pe care urmează să o facă din vechiul sediu al teatrului într-un altul, nu se știe dacă la fel de primitor. Am vizionat spectacolele de seară, am participat la colocviile de dimineață și, în fiecare caz, limbajul comun al teatrului, bucuria artiștilor de a fi împreună și de a te primi în mijlocul lor au suplinit lipsa mea de cunoaștere a limbii lor materne.

S-au înscris în competiție la această ediție teatre de expresie maghiară din Târgu Mureș (Compania „Tompa Miklós“), Oradea (Compania Szigligeti), Gheorgheni (Figura Studio), Odorheiul Secuiesc (Teatrul „Tomcsa Sándor“), Timișoara (Teatrul „Csíky Gergely“), Miercurea Ciuc („Csíky Játékszín“), Cluj-Napoca (Teatrul Maghiar de Stat), Sfântu Gheorghe (Teatrul „Tamási

Áron“), Secția germană din Sibiu (Teatrul Național „Radu Stanca“), Timișoara (Teatrul German de Stat), idiș (Teatrul Evreiesc de Stat din București). Programul *off* a cuprins reprezentații ale Universităților de Artă Teatrală din Târgu Mureș și Cluj-Napoca, un spectacol susținut de Teatrul Ariel din Târgu Mureș, un concert al trupei „Equinox“ și o expoziție de afișe semnată de Bartha József.

În zilele petrecute la Gheorgheni am văzut două dintre spectacolele cuprinse în programul Festivalului, unul al Companiei „Tompa Miklós“ din Târgu Mureș, iar celălalt al Companiei „Szigligeti“ din Oradea. Primul, în regia lui Alexandru Colpacci, este montarea uneia dintre ultimele piese scrise de Janusz Glowacki, autor polonez, stabilit în Statele Unite, jucat pentru prima oară în România. Textul său dramatic *A patra soră* a fost reprezentat deja pe scene din Polonia, Germania, Slovenia și a câștigat în 2001 Marele Premiu la Festivalul Internațional de Teatru de la Dubrovnik. O farsă tragicomică, care se raportează ironic la scrierile lui Cehov, în special la *Trei surori.* Acțiunea se petrece în Moscova zilelor noastre, unde trei surori trăiesc într-un mic apartament împreună cu bețivul lor tată și fratele vitreg, copil găsit și adoptat de familie. Ele nu mai visează la Moscova precum eroinele lui Cehov, ci la o lume „deschisă“ care să le ofere șansa prosperității și a celebrității, precum cea a *showbiz*-ului hollywoodian. Apariția în oraș a unui regizor american pare a fi ocazia perfectă. Însă „cea“ aleasă să joace rolul principal într-un documentar despre prostituatele din Europa de Est nu este nici una dintre ele, ci tocmai „fratele“, „cenușăreasa“ familiei, care freacă în tăcere, nebăgat în seamă de ceilalți, podelele casei. Cu toate că filmul va fi premiat, traseul new-yorkez al tânărului este unul trist; el se întoarce acasă după un șir de experiențe neplăcute, violat, și astfel toate sacrificiile surorilor se dovedesc zadarnice, iar așteptările lor în ceea ce privește „noua lume“ înșelate. Personajele nu sunt tratate realist, ci sunt mai degrabă personificări metaforice ale sărăciei, corupției, conflictelor etnice, ignoranței, lipsei de speranță, cărora interpreții le dau consistență și culoare printr-un joc asumat și nuanțat. Scenografia Iulianei Vîlsan contrapunctează universul ideatic, ușor suprarealist al propunerii dramaturgice, prin decorul încărcat, chiar sufocat de obiecte și costumele ce conțin semnificații clare și fac trimiteri directe (la un moment dat cele trei surori sunt îmbrăcate în haine vărgate, ca ale deținuților). În fundal, un dulap cu multe rafturi limitează spațiul, dar funcționează în același timp drept locul de ieșire sau intrare în scenă a actorilor; pe acolo personajele dispar nu se știe unde și apar de nu se știe unde. Doar pentru cele trei surori și fratele lor această „poartă“ nu există. Spectacolul construit cu ritm pe o intrigă cu multiple răsturnări de situație nu punctează un final cert al acțiunii. Acesta pare a fi unul fericit, pentru ca apoi toate personajele să fie ucise de focurile unei arme automate. În momentul imediat următor, ele se ridică în timp ce unul dintre personaje spune textul unei reclame pentru vestele antiglonț. Să fi fost doar un vis sau faptele s-au petrecut în realitate? Răspunsul nici nu mai contează. Scopul spectacolului a fost atins, s-au comentat realitățile dure ale unei societăți debusolate pe un ton detașat, uneori ironic, alteori comic, alteori trist.

Tom Jones după Henry Fielding este subiectul montării Companiei „Szigligeti“, în viziunea lui Pinczés István, regizor invitat din Ungaria. Un musical care a început bine, solicitând participarea spectatorilor în scene interactive, înmulțite pe parcursul reprezentației, dar tratate nu întotdeauna cu un simț artistic profesionist. Pretextul spectacolului este ideea de teatru în teatru, o incursiune în culisele construirii unui spectacol gen *commedia dell'arte*. Publicului i se cere să intre în joc și să admită că asistă la o repetiție generală cu *Tom Jones*. Un actor interpretează rolul regizorului, alții sunt, firește, interpreții personajelor și alții (sau tot aceiași) mașiniști. Povestea curge, soluțiile scenice sunt realizate la vedere, momentele care nu ies bine sunt reluate, că deh!, așa e la o repetiție! Pânze pictate (decorul: Bölöni Vilmos) alunecă pe sârme precum niște cortine și indică diversele locuri ale desfășurării acțiunii. Totul ar fi fost bine dacă ideile ar fi fost duse până la capăt, dacă evidența rezolvărilor scenice nu ar fi devenit obositoare, iar comicul situațiilor nu ar fi căzut pe alocuri în grotesc. Spectacolul pare cu adevărat că se află încă în stadiul de repetiție, îi lipsește coerența întregului și finisarea. Lăsându-i însă la o parte neîmplinirile, sunt de menționat calitatea costumelor (Kelemen Kata), jocul actorilor care se mișcă, dansează și cântă cu reale calități interpretative.

Aceste două spectacole vizionate nu-mi permit să formulez o opinie în ceea ce privește calitatea întregului Festival de la Gheorgheni, dar este incontestabilă utilitatea întâlnirii, măcar o dată la doi ani, la un „colocviu", a teatrelor minoritare din țară. Aici trupele au ocazia să-și vadă una alteia producțiile și să se prezinte în fața exigențelor unui alt public, format din specialiști sau nu, diferit de cel de la sala proprie. Juriul format din criticii Alice Georgescu, Boros Kinga, Söregi Melinda, regizorul și profesorul Kovács Levente și ziaristul, consilier-șef al Departamentului pentru Relații Interetnice Zsehránsky István a decis să acorde următoarele premii participanților – și le menționez, pentru că ele au răsplătit eforturile organizatorilor și ale celor înscriși în concurs, iar unele dintre spectacolele care se regăsesc pe lista laureaților au fost discutate de curând în paginile revistei:

Premiul pentru cel mai bun spectacol: *Medeea* (Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe)

Premiul Ministerului Culturii din Ungaria: *Tragedia omului* (Teatrul „Csíki Játékszín" din Miercurea Ciuc) și *Să îmbrăcăm pe cei goi* (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca)

Premiul pentru cea mai bună regie: Radu-Alexandru Nica

Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină: Bicskei Zsuzsa

Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină: Szabó Tibor

Premiul publicului: *Am angajat un ucigaș profesionist* (Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu, Secția Germană)

Premiul special al ziarului „Hargita Népe": Blénessy Enikõ

Premiul special al ziarului „Krónika": Vadas László pentru dramaturgia spectacolului *Duet în oglindă* (Teatrul „Csíky Gergely" din Timișoara)

Premiile speciale ale juriului:

Pentru rol feminin: Darabont Mikold: *Tania* din spectacolul *A patra soră*, (Teatrul Național din Târgu Mureș, Compania „Tompa Miklós")

Pentru rol masculin: Pali Vecsei, pentru rolurile interpretate în *Am angajat un ucigaș profesionist*

Pentru muzică: Zeno Apostolache și coregrafie: Fatma Mohamed (*Nunta*, Teatrul Figura din Gheorgheni)

Pentru regie: Gavriil Pinte, *Tragedia omului*

GALA ABSOLVENȚILOR

Cristina MODREANU

O cură de teatru proaspăt

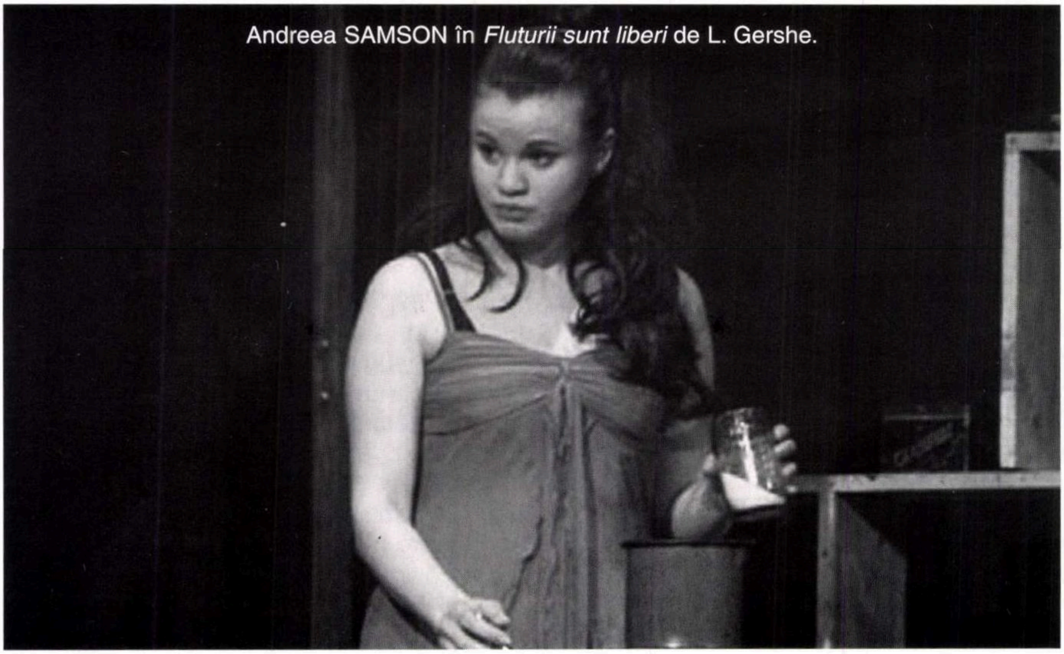
Nu e ușor să-ți petreci toate serile, timp de o săptămână, în plină vară, în sala lipsită de aer condiționat a Studioului Casandra. Mai ales că, din cauza emoției, în timpul Galei Absolvenților temperatura din acest spațiu pare să crească la fiecare minut de spectacol. Dar experiența merită făcută. Ba mai mult, cred că orice critic de teatru trebuie să urmeze, măcar din când în când, acest „stagiu teatral" care prilejuiește o întâlnire cu cei mai proaspeți actori, regizori, coregrafi, scenografi și păpușari.

Prospețimea nu e doar o figură de stil în ceea ce-i privește: unde altundeva decât aici poți să vezi în fiecare an o altă *Noapte furtunoasă* sau *Scrisoare pierdută*, jucate cu aerul că au fost scrise acum câteva săptămâni? Lipsa reperelor spectacologice poate funcționa, în acest caz, drept avantaj, fiindcă moștenirea teatrală atârnă adesea prea greu pe umerii celui ce ține prea tare la ea.

Această prospețime s-a văzut, însă, anul acesta, nu numai la capitolul interpretare (asupra căruia s-a insistat mai ales în prima parte a Galei, care a avut loc la începutul anului), ci și când a fost vorba de examenele de regie și coregrafie, care s-au aflat în prim-planul celei de-a doua ediții a Galei Absolvenților, programată la mijloc de iunie. Dacă în anii trecuți tinerii regizori s-au axat pe dramaturgia contemporană, încă atât de puțin cunoscută la noi, de data aceasta alegerile au fost mai variate, mergând de la Shakespeare, până la dramaturgi ceva mai apropiați de zilele noastre, ca Murray Schisgal și Leonard Gershe. Din păcate, *Richard III* al lui Shakespeare s-a dovedit o alegere prea grea pentru Titus Scurt (clasa Tudor Mărăscu, Mihai Manolescu), care a oferit o descifrare corectă, dar lipsită de anvergură, nefiind pe deplin convingător nici în ceea ce privește știința de a-și conduce actorii. La prima vedere, a impresionat curajul său de a alege un text clasic dificil, pentru tratarea căruia e nevoie în egală măsură de o viziune nouă, dar și de capacitatea de a deplasa în scenă, cu sens, dacă se poate, importante forțe actoricești. Din acest punct de vedere poate că nu e tocmai înțelept să-ți fixezi de la început o ștachetă foarte înaltă, la care să nu poți ajunge, în loc să atingi un record după ce te-ai antrenat o vreme sărind la înălțimi mai mici.

Așa au procedat două dintre colegele lui Titus Scurt, Diana Iliescu și Mădălina Preda, care au mizat pe texte de o mai mică respirație, reușind, în schimb, să le aducă pe scenă într-o formulă bine închegată.

Reușita deplină a fost a Dianei Iliescu, cu spectacolul *Fluturii sunt liberi* de Leonard Gershe, o montare de o surprinzătoare maturitate, dovedită, în primul rând, de seriozitatea trecerii în revistă a nuanțelor fine ce caracterizează personajele clarificând relațiile dintre ele, tensiunile, schimbările de raporturi de forțe. Nu mai puțin important mi s-a părut *refuzul happy-end-ului* la care recurge regizoarea în final, manifestând reticență față de rețeta holywoodiană ce a adus un imens succes ecranizării acestui text, beneficiind cândva de interpretarea blondei Goldie Hawn. Accentele care au interesat-o pe creatoarea spectacolului au fost altele, iar marcarea lor este rezultatul unui proces subtil de explicare în



Andreea SAMSON în *Fluturii sunt liberi* de L. Gershe.

profunzime a stărilor prin care, mai ales cele două personaje principale – Jill și Don – trec succesiv. Schimbările bruște de stare, nonconformismul exploziv al tinerei femei, maturitatea gândirii bărbatului ce refuză să-și considere lipsa de vedere un handicap, felul în care el ajunge să-i demonstreze iubitei că adevăratele handicapuri sunt cele care nu se văd, constând în lipsa curajului de a-ți asuma trăirea propriilor sentimente – toate acestea se desprind limpede, cu precizie, din spectacolul care a primit, la final, Marele Premiu al Galei. Nu e simplu în nici o competiție din lume, pentru nici un juriu, să decidă ce spectacol întrunește condițiile necesare pentru a primi suprema distincție. Dar regula este că primează cel ce se apropie cel mai mult, în cât mai multe dintre departamentele sale, de performanță. Tinerii actori distribuiți, Andreea Samson și Vlad Logigan, dar și colegii lor, Andreea Grămoșteanu și Radu Gabriel Iacoban, au contribuit decisiv la distingerea spectacolului dintre toate celelalte. Este memorabilă incredibila concentrare a lui Vlad Logigan, un actor deja capabil să-și asume dramele contemporane, tipologiile cele mai complicate plasate în situații complexe de viață. Logigan e unul dintre puținii actori tineri ce au demonstrat, prin aparițiile din această Gală, că sunt pe deplin pregătiți să înfrunte „jungla teatrală“, termenul nereferindu-se numai la haosul administrativ, ce domină în prezent lumea teatrală de la noi, ci și la apariția rapidă de noi tendințe în arta spectacolului, tendințe cărora un actor trebuie să aibă puterea de a le face față. Tânărul care a primit Premiul Special al Juriului pentru cel mai bun actor este unul dintre puținii pregătiți de această înfruntare: l-am văzut jucând roluri comice clasice (Spiridon în *O noapte furtunoasă*) și contemporane (în *Dar dragostea...?*), este fizic pregătit pentru producții de teatru-dans, după cum a demonstrat în spectacolul *Duete shakespeariene* (coregrafia Roxana Colceag), dar, mai ales, știe să alunece cu precizie, fără ezitări, pe granița fină dintre comic și tragic, așa cum a arătat în *Fluturii sunt liberi.*

Scenă din *Stele în lumina dimineții* de Al. Galin.

O încântare pentru minte și ochi au mai fost și alte trei spectacole, fiecare în felul său: *Romanțioșii* (de la clasa Vlad Massaci), *Candid* (spectacol de păpuși, clasa Cristian Pepino, Brândușa Zaița Silvestru) și *Jocul*, examen de coregrafie semnat de Mădălina Mechenici (clasa Raluca Ianegic). Acesta din urmă a cucerit prin deplina candoare și simplitate a ideii de a aminti tuturor spectatorilor jocuri uitate ce au dat culoare copilăriei fiecăruia dintre noi. Plecând de la înșiruirea, pe ața memoriei, spre evocare, a acestor jocuri – șotron, leapșa, elastic, baba-oarba, leagănul, v-ați-ascunselea, cip-cirip – mișcările coregrafice capătă sens în cadrul unei povești subînțelese despre trecerea spre maturitate, sugerată de apariția unui alt fel de joc, cel al iubirii. Lucrând deopotrivă cu colegi dansatori, dar și cu actori, coregrafa Mădălina Mechenici (Premiul pentru coregrafie) îi aduce pe toți la un numitor comun, cel al plăcerii de a dansa, pentru a spune, fără vorbe, ceva despre ei și gândurile lor de oameni tocmai intrați în viață. *Candid*, după Voltaire, un amuzant exercițiu al actorilor mânuitori de păpuși și marionete, a subliniat perfecta colaborare dintre absolvenții din acest an ai specializării cu pricina. Imposibil să califici pe unul dintre ei ca fiind mai bun decât ceilalți, de vreme ce fiecare păpușă era mânuită de câte doi sau trei actori, perfect coordonați între ei, astfel încât cârpa inertă să devină plină de viață, ba chiar, uneori, cu adevărat spiritualizată. Inventiv și dinamic, jocul lor de-a inițierea le-a adus tuturor un binemeritat premiu din partea unui juriu fericit să dea puțin „în mintea copiilor“ (poate aici ar fi momentul să înșir membrii acestui juriu care s-au simțit foarte bine împreună, colaborând fără tensiuni: Doina Levintza, Adina Cezar, Harry Eliad, Mihai Dinvale, Silviu Jicman, Lucian Sabados, președintele Victor Ioan Frunză și sussemnata).

Romanțioșii, după Edmond Rostand, le-a amintit unora (printre care și mie) de montarea semnată de regizor la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, acolo unde se atinsese, cu ani în urmă, în timpul directoratului lui Corneliu Dan Borcia, o stare de grație de tipul celor pe care, din păcate, întotdeauna se găsește cineva să le facă praf, în minunatul „peisaj teatral“ românesc. Reluând câteva dintre ideile de atunci, Vlad Massaci reface la Casandra „croiala“ spectacolului astfel încât aceasta să se potrivească temperamentului artistic al elevilor săi, care se dovedesc la fel de demni de propunere ca actorii profesioniști. Hazul nebun al spectacolului vine din felul în care este tratată, cu o ironie incredibil de fină și, în fond, plină de dragoste față de Edmond Rostand, dantelăria cuvintelor așezate unul lângă altul de către acesta cu peste două sute de ani în urmă. Mai toți cei aleși de regizor au stofa comică necesară pentru rolurile cu pricina, dar de excelat excelează Bogdan Cotleț (*Percinet*) și Pavel Bârsan (*Bergamin*).

Un asemenea spectacol, la fel ca *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin (pe care, din păcate, nu l-am putut vedea pe viu), te face să te bucuri cu adevărat că unii dintre artiștii de valoare ai teatrului românesc, printre care Massaci, dar și actrița Mihaela Sârbu, până de curând rămași în afara sistemului, acționând numai în spațiul independent, au devenit acum, din fericire, și profesori, cedând tentației de a transmite mai departe ceva din ceea ce au înțeles, prin experiențe proprii, despre teatru. De altfel, școala de teatru bucureșteană pare să își afirme din ce în ce mai clar dorința de deschidere către noile tendințe din teatrul românesc, dat fiind că absolvenții săi trebuie să fie pregătiți pentru toate tipurile de experiențe care li se vor oferi, odată ajunși în miezul a ceea ce se va numi într-o zi și la noi „piață de teatru“. O dovadă este și înființarea unui premiu numit „Ars Ludens“, dedicat „absolvenților UNATC care au confirmat prin activitatea lor valoarea școlii românești de teatru“ și oferit anul acesta de către decanul Gelu Colceag lui Florin Piersic jr., reprezentant exponențial al mișcării *underground* în teatru și film, „pentru originalitate și calitate deosebită în realizarea proiectelor teatrale și cinematografice“. Și pentru că ochii școlii nu trebuie să fie îndreptați numai spre cei aflați sub reflectoare, Florin Zamfirescu a oferit Premiul Rectorului colectivului Studioului Casandra care, în frunte cu Valeriu Grama, a făcut posibile spectacolele de la Casandra și, nu mai puțin, Gala Absolvenților – acum și în fiecare an.

FOCȘANI

Marinela ȚEPUȘ

Ce este STEF-ul? Cine sunt STEF-iștii?

STEF (Stagiunea Elevilor Focșăneni) este o manifestare culturală anuală, ajunsă la cea de-a XXIII-a ediție, care adună laolaltă, pentru două–trei zile, mai toată floarea tinerimii focșănene (o mică parte – în calitate de actori, eventual regizori, scenografi; majoritatea – în cea de spectatori). Festivalul n-ar fi luat ființă dacă nu ar fi existat permanent o mână de oameni entuziaști, preocupați de astfel de activități (să le numim „artistic-educative“). În ultimii cinci-șase ani, meritul exclusiv al existenței acestui eveniment, deloc neglijabil, cade în seama lui Aurel Oborocea, directorul Casei de Cultură a Sindicatelor din Focșani. Aparent fără vreo legătură cu arta scenică, în fond, însă, un mare iubitor de teatru – aduce, pe scena instituției pe care o conduce, cu fiece prilej favorabil, spectacole importante –, și, mai ales, unul dintre acei oameni statornici și încăpățânați, care știu că o idee o dată dispărută, cu greu mai poate fi înlocuită, Aurel Oborocea se luptă cu Inspectoratul Școlar Județean, cu directorii liceelor din urbe pentru a menține acest proiect, născut acum vreo douăzeci și ceva de ani, și care și-a dovedit, în timp, utilitatea. Pentru că mulți „foști STEF-iști" sunt astăzi actori, regizori. Ei joacă pe scene importante ale țării, ori acasă, pe scena Teatrului Municipal. Amintim doar câțiva: Gabriel Răuță, Raluca Gheorghiu, Adrian Damian, Adina Andrei, Adrian Ciglenean, Sorin Rusu... Dar existența STEF-ului nu presupune, în mod expres, îndrumarea adolescenților spre profesii artistice; menirea sa este mai ales aceea de a-i învăța pe elevi să comunice, să trăiască și să creeze, fie și pe termen limitat, în echipă, să învețe să rostească logic un text și, nu în ultimul rând, să învețe a deveni buni spectatori. Întrebați, junii răspund, la unison, că teatrul va rămâne una dintre marile lor pasiuni, că indiferent de ceea ce urmează a face, nu vor ocoli sălile de spectacol. Merită să-i credem și să-i creditàm. Spuneam că Aurel Oborocea „se luptă" pentru menținerea acestei idei. Asta nu înseamnă neapărat că profesorii ar fi refractari... Ei ar dori numai ca elevii lor să beneficieze de cât mai multă vreme pentru studiu; STEF-ul are loc în iunie, adică exact înaintea examenelor de bacalaureat, când timpul este drămuit... Experiența dovedește, însă, că o activitate nu o exclude pe alta, că aceia care vor să fie vedete pentru câteva zile sunt la fel de dornici și de a-și lua cu bine examenele, ba sunt chiar mai serioși, mai responsabili.

Fac parte din juriul Festivalului de vreo cinci sau șase ani, și nici o clipă nu am socotit această misie, încredințată mie de către directorul de drept al manifestării, o corvoadă. Candoarea unora, inteligența altora, talentul câtorva transformă evenimentul într-o adevărată bucurie pentru suflet. Sigur că reprezentațiile nu trebuie privite cu ochiul critic al profesionistului, ci cu inima deschisă a spectatorului/pedagogului. Am recunoscut, în felul acesta, destule calități fiecărei producții: o scenografie de ținută, relații bine închegate între personaje, dicțiune bună la unii copii, texte alese cu grijă (în acest an, au fost prezentate foarte multe piese românești), bine adaptate pentru scenă, materiale publicitare (afișe, programe) realizate cu seriozitate. Chiar dacă numai unii au fost premiați, laurii aparțin tuturor. Preocuparea ca acest proiect să nu moară, ci să se nască, an de an, aproape din cenușă, rămâne, în definitiv, lucrul cel mai de preț! Nu cred că menirea mea, acum, este de a face o ierarhizare a școlilor participante, de a spune că un elev e mai dotat decât altul, că instructori trebuie să fie neapărat actori și regizori profesioniști, neapărat profesori sau neapărat elevi. S-a dovedit că pot fi și unii, și alții, și că cea mai importantă este dorința de a face!

Au participat, în acest an: **Grupul Școlar de Construcții Montaj** (*Podul sinucigașilor* de Paul Ioachim, îndrumător: Iulian Țanea); **Grupul Școlar de Electrotehnică** (*Adam și Eva* de Mark Twain, îndrumător: Ofelia Voicu); **Colegiul Național „Alexandru Ioan Cuza"** (*Săptămâna luminată* de Mihail Săulescu, îndrumător: Elena Vișinescu); **Grupul Școlar Forestier** (*Catrafusele* de I.D. Sârbu, îndrumător: Valentin Cotigă); **Liceul Pedagogic „Spiru Haret"** (*Huhurezul* de Giovanni Maria-Cecchi, îndrumător: Daniel Oana); **Colegiul Național „Unirea"** (*Bădăranii* de Carlo Goldoni, îndrumător: Adrian Damian); **Colegiul Economic „Mihail Kogălniceanu"** (*Gaițele* de Al. I. Kirițescu, îndrumător: Florin Rogoz).

Doina MODOLA

LA ANIVERSARE: Teatrul „ION CREANGĂ" – 40 de ani regizorul CORNEL TODEA... 45 de ani

Teatrul „Ion Creangă“ (TIC) a împlinit anul acesta 40 de ani de activitate artistică, bogată în spectacole care au fascinat generații și generații de mici spectatori. Evenimentul a fost încununat cu Premiul Special conferit teatrului la Gala UNITER, ediția din 2005, cu ocazia aniversării, marele actor Ion Lucian, primul său director, fiind distins cu Premiul Special pentru Teatrul de Copii, la ediția din 2002. În aria vrăjită a scenei din Piața Amzei, publicul expansiv a descoperit necontenit o lume uluitoare, însuflețită, care i-a inspirat și stârnit imaginația. Excelenta trupă, reunind încă de la început nume prețuite, s-a dedicat cu credință delicatei meniri de a revela celor mici minunea teatrului, de a-i contamina pentru totdeauna cu splendidul morb al bucuriei artei. Și a fost răsplătită întotdeauna, din plin, de exuberanța neistovită a sălii. I-a stimulat neîncetat pe micii spectatori la dialog, cânt, dans, manifestare solidară, coordonându-i într-o coparticipare intensivă. Prezența asistenței entuziaste și forfotitoare, cu părinții sau cu dascălii, a fost pentru artiști un test al reușitei spectacolului, în afara căruia – dacă nu puteau fi captivați cu adevărat, pe cinstite! – vacarmul și haosul ar fi devenit insuportabile. În teatrul pentru copii, jumătăți de măsură nu există. Nici conveniențe, nici plictis politicos. Cei mici nu cunosc concesii. De aceea, și emoțiile premierei sunt mult mai animate, de ambele părți. Dar și longevitatea izbânzilor e inegalabilă. Un spectacol apreciat nu se epuizează repede, când primește atâta energie dezlănțuită de la partenerii efervescenți din sală!

Anunțate printr-o conferință de presă: *4o de ani de teatru pentru copii. Teatrul „Ion Creangă“ ieri și azi. Zilele* pline și generoase ale acestei manifestări (desfășurate în perioada 9–14 iunie 2005) au constituit o prezentare revelatoare a ceea ce înseamnă un asemenea așezământ în prezent. O instituție care se recomandă printr-o istorie, printr-o conștiință estetică, printr-un program artistic și unul civic, prin finalități și motivații superioare, prin proiecte, programe și parteneriate, care îl deschid spre o anvergură nemaiatinsă vreodată înainte. În timp, începând cu întemeietorul, maestrul Ion Lucian (1964–1972), Mircea Suciu (1972–1973) continuând cu directorii care i-au urmat, scriitorul Alecu Popovici (1974–1982), regizorul Emil Mandric (1982–1987), în fine, din 1987 până astăzi, cu o întrerupere de o stagiune (1990–1991, cînd director a fost Grigore Gonța, regizorul Cornel Todea, teatrul și-a lărgit succesiv aria de acțiune și de preocupări, țintele, mijloacele, diversificându-le, sporindu-și obiectivele, multiplicându-și și actualizându-și metodele, meditând asupra propriei sale misiuni și asupra responsabilităților. Din 2003, TIC și-a înnoit și recondiționat clădirea, sala, scena, sistemul de lumini, climatizarea.

Teatrul pentru Copii și Tineret este o instituție de mare răspundere, atât imediat, cât și pe termen lung, trebuind să subjuge repede și deplin. Să modeleze deîndată și să sădească pentru viitor. Să satisfacă în cel mai înalt grad pofta de joacă, de mișcare, de manifestare, de cânt și distribuție pe roluri. De cunoaștere a lumii prin joc. El se află într-o concurență superioară cu spectatorii săi. De fapt, teatrul pentru copii are o ocupație plină de riscuri: oferă produse ale închipuirii tocmai *specialiștilor* imaginării, fără granițe și fără bariere. Creează miracol, fantezie, culori: joaca de-a teatrul, cum singur se prezintă.

Zilele Teatrului „Ion Creangă" din anul în curs au dat seamă concentrat despre toate acestea, având ca centru de greutate excepționala premieră *Harap-Alb*, după basmul lui Ion Creangă, dramatizarea și regia Cornel Todea, și spectacole remarcabile din ultimii ani: *Inimă rece*, în regia doamnei Sorana Coroamă Stanca și *Hainele cele noi ale împăratului*, în regia lui Beresz Lászlo, și, deopotrivă, spectacolul de *teatru-forum*, *E simplu să fim prieteni*, realizat în cadrul proiectului *Spect-actori pentru non-discriminare* (acesta cuprins în programul *Chance for Life* și *Teatrul „Ion Creangă"*, finanțat de programul *Matra-Kap* al Ambasadei Regale a Olandei la București) Teatrul-forum își propune sensibilizarea opiniei publice „față de formele de discriminare la care sunt expuse anumite categorii de persoane, în special cele aflate în risc ridicat de excluziune socială" și operează prin implicarea spectatorilor în dezbateri.

În același concept modern al teatrului pentru copii s-a înscris *Vernisajul expoziției de artă plastică „Harap-Alb văzut de copii"*, realizată de un grup de elevi ai *Liceului de Arte Plastice „Nicolae Tonitza"*, coordonați de profesoara Maria Petcu și spectacolul *De-a teatrul*, prezentat de grupa de copii de la *Clubul de Teatru*, coordonată de actrița Marioara Sterian. Tot în categoria spectacolelor realizate de copii, s-au prezentat *Gala baletului*, organizată de Centrul de Dans Ballet-Art și Teatrul „Ion Creangă" și *Lumea lui Cupidon,* reprezentație de teatru, interpretată de un grup de elevi de la licee din București, coordonați de actorul Cezar Boghină (Fundația Euroart). Colocviul *Nevoia copiilor de artă*, axat pe prezentarea *Proiectului „Teatru pentru copii 0–3 ani"*, realizat de TIC în parteneriat cu Centrul pentru Educație și Dezvoltare Profesională *Step by Step* și *Help Net*, a constituit un excelent cadru de discuții teoretice și practice, legate de eșalonarea pe vârste, în funcție de grupurile de public și de exigențele contemporaneității.

Trupa

O reverență plină de cea mai caldă apreciere și elogii trupei care de-a lungul timpului s-a confruntat (s-a luptat!) cu micii spectatori! O echipă de artiști, care, în ciuda meritelor incontestabile, au ales să-și ducă existența profesională cel mai adesea înafara atenției criticii, scăldați în bucuria tumultuoasă a celor mici. Actori cu roluri memorabile, cu suflete mari și mereu tinere: inconfundabilul Ion Lucian, Alexandrina Halic, Genoveva Preda, Anca Zamfirescu, Daniela Anencov, Sibylla Oarcea, Florina Luican, Jeanine Stavarache (o perioadă), Mișu Andriescu, Ion Arcudeanu, Aura Andrițoiu, Gheorghe Gâmă, Boris Petroff, Gabriel Iencec, Gelu Colceag (un timp), Horea Benea, Gheorghe Vrânceanu, Gheorghe Tomescu, Mircea Mușatescu, Vasile Menzel, Marius Rolea, Marioara Sterian, Marcela Andrei, Cornelia Pavlovici; mai recent, după 1990, Cristian Irimia, Florin Busuioc, Marina Procopie, Dumitru Anghel, Nicolae Simion, Andra Teodorescu Ion, Claudia Revnic, Gheorghe Petcu, Mirela Busuioc, Ștefan Mareș, Ion Ionuț Ciocia, Lucian Ifrim, Mihaela Mitrache, Gabriela Baciu, Cesarela Constantin, Eduard Jighirgiu,

Foto: Florin Biolan

Membri ai trupei la Gala Premiilor UNITER 2004.

Mihaela Măcelaru, Marius Nanau, Carmen Palcu, Ani Crețu. Să fim iertați dacă am omis pe cineva!

Încă de la începuturile sale, TIC și-a conceput activitatea ca un sistem complex de cucerire și formare a micilor spectatori, de inițiere a publicului în arta spectacolului. Direcția de scenă a fost asigurată de regizori de valoare, iar scenografia de plasticieni remarcabili. Repertoriul a contat pe titluri importante din dramaturgia și din literatura universală destinată copiilor.

Au montat la TIC : Ion Lucian, Valeriu Moisescu, Sorana Coroamă Stanca, Ion Cojar, Mircea Cornișteanu, Gelu Colceag, Grigore Gonța, Mihai Manolescu și, consecvent, de trei decenii încoace, Cornel Todea.

Scenografia a fost realizată cu îngrijire și fantezie de Elena Simirad Munteanu, realizatoarea decorurilor primelor spectacole, Dan Jitianu, Ion Luscalov, Ion Dogar Marinescu, Vasile Roman, Nicolae și Mihaela Ularu, Anca Pâslaru și Luana Drăgoiescu, mai recent, de Viaceslav Vutcariov.

Muzica a fost compusă de nume răsunătoare, ca Johnny Răducanu, Paul Urmuzescu, Nicu Alifantis, George Marcu etc.

Istoria

Înființat la 4 mai 1965, când s-a emis decretul de constituire a Teatrului pentru Copii și Tineret „Ion Creangă“ (care-și deschisese porțile în mod miraculos, ca un dar, în Ajunul Crăciunului, la 24 decembrie 1964, cu premiera *Harap-Alb,* în regia lui Ion Lucian), Teatrul „Ion Creangă“ a devenit, în același an, fondatorul Asociației Internaționale a Teatrelor pentru Copii și Tineret – ASSITEJ –, onorându-și cu prisosință menirea călăuzitoare și prestigiul artistic. Între timp, teatrul și-a constituit un repertoriu, o trupă, un mod de a face spectacolul, o reputație, un concept al teatrului destinat copiilor, promovând literatura națională și capodoperele universale.

În 1968, *Năzdrăvăniile lui Păcală* de Letiția Popa, în regia lui Barbu Dumitrescu, a efectuat primul turneu în străinătate, inaugurând cariera internațională a teatrului. Mai cunoscuț peste hotare decât la noi, în 1969, în scurta perioadă mai favorabilă deplasărilor, Teatrul „Ion Creangă" a întreprins turnee apreciate în Iugoslavia, Italia și Germania, cu acest spectacol, cu *Regele Cerb* de Carlo Gozzi și cu *Poveste neterminată* de Alecu Popovici. În 1971, *Snoave cu măști* de Ion Lucian și Virgil Puicea, în regia lui Ion Cojar, și *Pinocchio* după Carlo Collodi, în regia lui Barbu Dumitrescu, au avut nu numai o existență scenică de durată, ci și o constantă prețuire peste hotare. Anul 1972 a marcat marile turnee internaționale, la festivaluri prestigioase, ale spectacolului *Snoave cu măști*, în Italia, Canada, Statele Unite. (Acest spectacol, de altfel, cu o existență foarte lungă, a efectuat un turneu de 110 zile în Japonia, în 1986, cu 80 de reprezentații, urmat de *Cenușăreasa*, cu 54.)

În 1977, dramatizarea *Alice în țara minunilor,* după Lewis Caroll a fost pusă în scenă de Valeriu Moisescu (scenografia Vasile Roman), cu Alexandrina Halic în rolul titular. În 1979, a fost montată *Albă ca Zăpada*, dramatizare de Ioan Roman, regia artistică Ileana Cârstea, cu Florina Luican în rolul principal, spectacol ce a însumat 600 de reprezentații, jucându-se vreme de unsprezece ani.

Scriitorul Alecu Popovici a lansat, din 1977, un ciclu de conferințe-spectacol, cu titlul „Teatrul Lumii", susținute de criticul Valentin Silvestru și de actorii trupei, lărgind astfel considerabil publicul-țintă și demersul formativ. Surprinzătoare, semnificativă, ingenioasă a fost reprezentarea creației lui Eugen Ionescu la TIC, de-a lungul anilor. În 1982, Ion Lucian a pus în scenă primul spectacol Eugen Ionescu, *Imaginile sunt imagini*, pe texte mai puțin cunoscute ale scriitorului, în scenografia Elenei Simirad Munteanu, adresându-se micilor spectatori. I-a urmat, în timpul directoratului lui Grigore Gonța (1990–1991), *Ce nemaipomenită harababură* (1990), cu Marin Moraru în rolul titular, menită unor categorii de vârstă superioare. (*Țiganiada* după Ion Budai-Deleanu, montată în 1991 de Mircea Cornișteanu, se adresa deopotrivă tinerilor spectatori.) În 1995, Cornel Todea a montat *Improvizație la Alma* sau *Cameleonul ciobanului* (*L'Impromptu de l'Alma*), cuceritorul act în care Eugen Ionescu se războiește cu critica pariziană spectacol destinat unui public avizat, distins cu Premiul pentru Regie la Festivalul Teatrului Scurt (1996). Un spectacol definit prin „umor și distanțare ironică necesară (avută în vedere, de altfel, chiar de autor)", „plăcut, interesant pe tot parcursul, simplu și clar" (Alice Georgescu).

Emil Mandric (director între 1982–1987) a pus accent mai cu seamă asupra pieselor adresate copiilor.

Cornel Todea ...

Printr-o minunată coincidență, 2005 este anul în care Cornel Todea, directorul Teatrului „Ion Creangă" de aproape două decenii, își sărbătorește 45 de ani de carieră artistică.

Remarcabil om de televiziune și de teatru, debutând ca regizor artistic al micului ecran în 1960, îndată după absolvirea Facultății de Regie a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică (I.A.T.C.) „Ion Luca Caragiale" București (1954–1959), Cornel Todea a fost angajat al Televiziunii vreme de douăzeci și șapte de ani, din 1960 până în 1987, evoluția sa confundându-se astfel cu istoria ei fecundă, în perioada „clasică". Dar a slujit-o fără întrerupere și fără răgaz, cu o pasiune debordantă, și după aceea, iată, de aproape o jumătate de veac. A devenit în 1987, regizor și director al Teatrului „Ion Creangă" răspunzând astfel de destinul așezământului, artistic și managerial, cadru didactic, din același an, la I.A.T.C (actualmente Universitatea Națională de Teatru și Cinematografie), Facultatea de Teatru, specializarea regie de teatru, își împlinește și în învățământ vocația formativă și disponibilitatea comunicării. Cornel Todea are un inegalabil har colocvial, spontan și spumos, o mereu proaspătă chemare pentru cultură, o vastă informație și o vioiciune solară, care îl fac unic. Emisiunile sale de divertisment și muzicale, *talk-show*-urile (peste 300): *As Show* (T7abc), *Dintre sute de catarge*, *7 Arte* (la TVR), convorbirile, dialogurile devin întâlniri de excepție, în care se dezvăluie nu personaje, ci protagoniști ai culturii, neîncetând să ni-l descopere, la fel de avizat, la fel de iscoditor, la fel de surprinzător și plin de farmec, pe Cornel Todea însuși. Și asta, indiferent sub ce generic se află emisiunea ce-i aparține și indiferent ce post salvează veșnicele ei reluări. Cu uriașa, inepuizabila sa forță de muncă, Cornel Todea a surprins nenumărate tablouri colorate și variate ale actualității artistice și culturale, construind totodată o operă de care beneficiază, nu numai prezentul, ci și viitorul: substanțială istorie în versiune exemplară, selectivă, durabilă a unui timp contradictoriu. O cronică însuflețită, reprezentativă, a personalităților. În 1996, Cornel Todea a fost distins cu Premiul Asociației Profesioniștilor de Televiziune din România pentru talk-show-ul cu poetul și dramaturgul Gellu Naum.

Regizor care, în cele patru decenii și jumătate, a pus în scenă peste o sută de spectacole de teatru, pe scene prestigioase, la Teatrul Național din București, la Naționalul ieșean și la acela clujean, la Teatrul „Nottara", la Teatrul Mic, la Bulandra, la Piatra Neamț și, firește, la Teatrul „Ion Creangă", Cornel Todea are la activ o creație bogată de spectacole de teatru TV, spectacole de operă (*Hänsel și Gretel* de Engelbert Humperdink, *Elixirul dragostei* de Donizetti), spectacole pe stadioane, filme de lung metraj, producție a studiourilor Buftea (*Singur printre prieteni, Dragostea mea călătoare, Adio, dragă Nela*), filme documentare.

O activitate laborioasă, de uimitoare consistență și diversitate. Între spectacolele de teatru TV, bizuite pe texte de mare valoare, s-au remarcat, într-o perioadă de emulație și mare audiență a acelui gen: *Vizită pe o planetă mică* de Gore Vidal, *Seară de toamnă* de Fr. Dürrenmatt, *Moartea lui Bessie Smith* de Edward Albee, *Noul locatar* de Eugen Ionescu, *Înaintea micului dejun* de Eugene O'Neill, *Perla și scoica* de William Saroyan, *Cea mai puternică* de August Strindberg (Premiul pentru cea mai bună regie în 1991), *Orfeu în infern* de Tennessee Williams, *Ghișeul* de A. Tardieu, *Nasul* de N.V. Gogol, *Invitație la castel* de Jean Anouilh, *Livada de vișini* și *Trei surori* de Cehov (Premiul APTR pentru cea mai bună piesă TV a anului 1993), *Iată femeia pe care o iubesc* și *Suflete tari* de Camil Petrescu, *Totul e un joc* (Premiul UNITER pentru teatru TV, în 1998).

Între cele peste o sută de piese montate de regizor pe scenele teatrelor, se numără: *Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu (Premiul pentru Regie, Roma, 1969), *Omul cu floarea* de Luigi Pirandello, *Othello* de W. Shakespeare, *Prințul negru* de Iris Murdoch, *Monștrii sacri* de Jean Cocteau, *Orfeu în infern* de Tennessee Williams, *Mizerie și noblețe* de N. Scarpetta, *Cazul Oppenheimer* de F. Kiephardt, *Zygger-Zagger* de Peter Tearson etc. Spectacolele sale la Teatrul „Ion Creangă" au îmbogățit, prin miza și calitatea lor, repertoriul și prestigiul așezământului.

Improvizație la Alma sau cameleonul ciobanului de Eugen Ionescu.

Peripețiile vrăjitoarei Meg de David Wood.

... La TIC

Cornel Todea a debutat pe scena Teatrului „Ion Creangă“, în 1976, cu spectacolul *Hocus-pocus și-o găleată* de A. E. Greidanus (cu Genoveva Preda, Anca Zamfirescu, Daniel Anghel, Gabriel Iencec, Boris Petroff, Gelu Colceag), scenografia: Ion Dogar Marinescu; muzica: Johnny Răducanu. I-au urmat *Trei grăsani* de Iuri Olesa, *Cântăreții din Bremen* de Frații Grimm. În 1982, „anul deschiderilor“, regizorul a montat *Pinocchio,* după Carlo Collodi, spectacol încununat de succes în Italia, locul de baștină al poveștii cu tâlc despre păpușa de lemn, și primul spectacol rock la TIC: *Cădere liberă* de Colin Mortimer, în scenografia lui Dan Jitianu, apoi *David Copperfield* de Charles Dickens. Sub direcția lui Cornel Todea, în 1988, Gelu Colceag a montat *Turandot* de Carlo Gozzi, în scenografia lui Nicolae și Mihaela Ularu (cu Marioara Sterian, în rolul titular.

Date fiind noile deschideri după 1990, ambițiile teatrului au crescut, atât ca repertoriu, cât și ca parteneriate, colaborări, implicare in viața socială.

Cornel Todea revenind în 1991 la direcția Teatrului „Ion Creangă“, se va monta, la acest teatru, primul text *commedia dell'arte,* intitulat *Dragostea pusă la încercare,* în regia lui Mihai Gruia Sandu, scenografia Anca Pâslaru și Luana Drăgoiescu. Cornel Todea montează *Ivan Turbincă,* după Ion Creangă, în scenografia Ilenei Huber, spectacol care va participa la Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii de la Atena (1993).

Teatrul își dezvoltă colaborările internaționale, pentru prima oară în istoria teatrului, o echipă de artiști englezi realizând un spectacol: *Matilda,* după Roald Dahl, dramatizare de Alexandru Pleșcan, regia: Thomas de Mallet Burgess, scenografia: Spyros Coscinas, interpretat de actori români: Claudia Revnic, Cristian Irimia, Florina Luican, Gheorghe Petcu, Cornelia Pavlovici, Anca Zamfirescu.

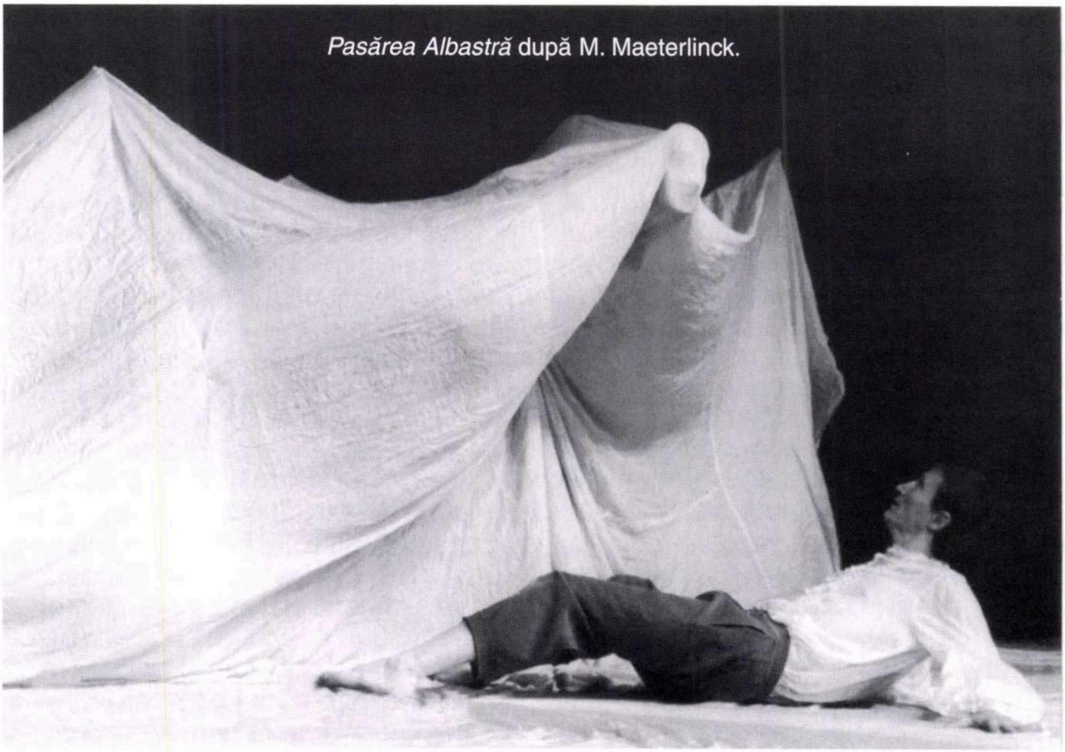
Sunt puse în scenă texte importante. Cornel Todea a montat *Furtuna* (1994), în scenografia Ancăi Pâslaru, al doilea spectacol Shakespeare, după *Comedia încurcăturilor,* din 1975. Shakespeare este un autor adesea adaptat pentru copii în lume. A restitui însă o parabolă atât de densă, pentru universul infantil, a fost o adevărată temeritate, răsplătită prin succesul înregistrat și participarea la Festivalul Internațional de Teatru din Taiwan. Tot în 1994, Roxana Colceag și Gelu Colceag au pus în scenă *Dragonul* de Evgheni Șvarț, în scenografia Luanei Drăgoiescu.

Ca o recunoaștere a valorii sale, din 1996, Teatrul „Ion Creangă“ adevenit membru al EU NET ART, o rețea europeană cu sediul la Amsterdam, care reunește 100 de membri: teatre, asociații și organizații de profesioniști ai spectacolului pentru copii.

A continuat preocuparea pentru scriitorii români clasici și în primul rând pentru Ion Creangă. În 1993, Cornel Todea a montat *Ivan Turbincă* în scenografia Ilenei Huber, spectacol prezentat cu succes la Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii de la Atena (1993), urmat, în 1998, de *Dănilă Prepeleac,* dramatizare de Eugen Apostol, pus în scenă de Boris Petroff și de spectacolul interactiv *Povestiri din lumea lui Creangă.* În 1996, Mihai Manolescu a realizat *Sânziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri, care, într-o primă versiune scenică, fusese montată cu trei decenii înainte, în 1967, de N. Al. Toscani. În 2001, Cornel Todea a pus în scenă *Voi scandal cu orice preț,* un spectacol Caragiale „nonconformist și provocator“, după un scenariu „dibaci“ alcătuit de regizor și „admirabil ilustrat comic“ (Ileana Lucaciu), în ritm alert.

Farsa Jupânului Pathelin (piesă anonimă).

Pasărea Albastră după M. Maeterlinck.

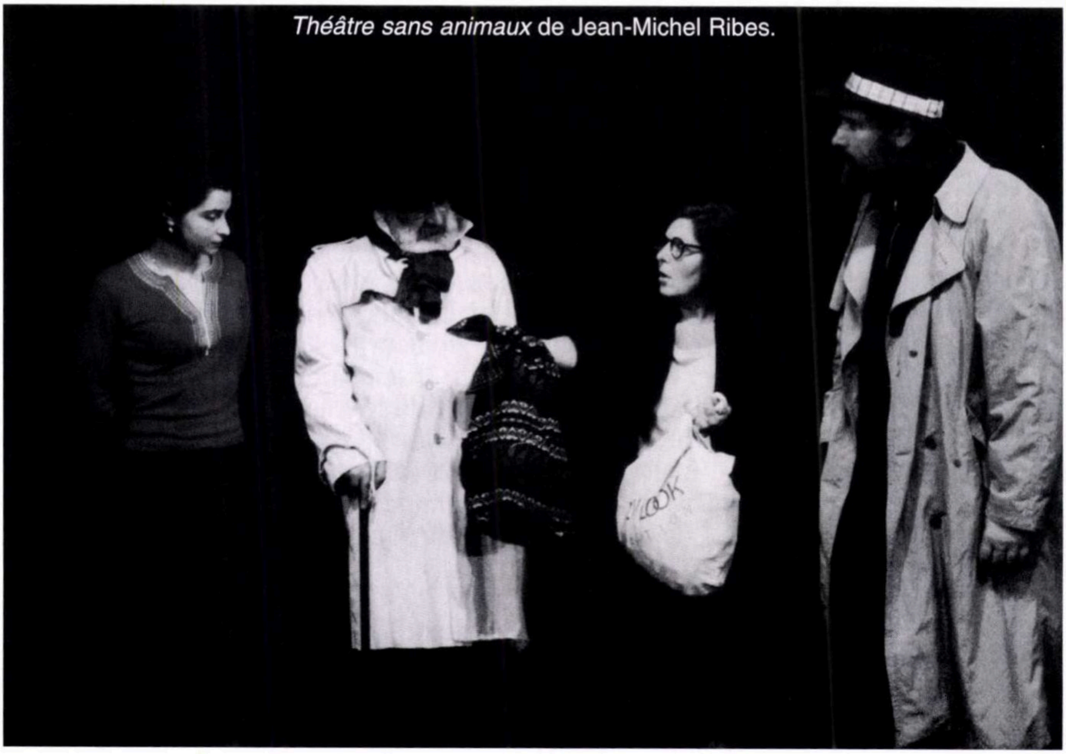


Repertoriul teatrului se bizuie mai mult ca oricând pe capodopere ale literaturii universale: *Albă ca Zăpada*, dramatizare de Eugen Apostol după Frații Grimm, muzica Paul Urmuzescu, costumele Adriana Grand, decorurile Ștefan Pârvulescu, în regia lui Cornel Todea (spectacol ce se apropie de 300 de reprezentații), a fost jucat și în limba franceză, cu ocazia unui turneu în Franța (1997). I se adaugă spectacolele puse în scenă de Constantin Dicu : *Peripețiile vrăjitoarei Meg* (1997), reprezentație de „un haz postmodern“, cum îl califica Magdalena Boiangiu; *Prinț și cerșetor*, după Mark Twain (1999) și *Micul Lord*, după Frances Hodgson Burnett, unde semnează și dramatizarea. Apoi, *Inimă rece*, dramatizare de Banu Rădulescu după Wilhelm Hauff, în regia doamnei Sorana Coroamă Stanca și scenografia Ancăi Pâslaru, muzica : George Marcu, spectacol rafinat și cuceritor, și musicalul *Crăiasa Zăpezii* (2000), după Hans Christian Andersen, de Monica Patriciu și George Marcu, regia Boris Petroff, scenografia Luana Drăgoiescu. În 2003, Cornel Todea a realizat într-o nouă viziune, și în scenografia lui Viaceslav Vutcariov, *Pinocchio*, „impresionantă prin vizualizare, prin eleganța și farmecul degajate de fiecare scenă“, prin „momentele de teatru în teatru“, acrobații și dans (Ileana Lucaciu) ; „un univers fascinant atât pentru cei mici cât și pentru cei mari“ (Cristina Modreanu).

Spectacolul *Pasărea Albastră*, adaptare de Angela Mayer după piesa lui Maurice Maeterlinck, în regia Adrianei Peres, coregrafia Malou Iosif, a participat la Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii Magic Curtain (2001), din Bulgaria, apoi, în 2002, la Festivalul Internațional pentru Copii și Tineret „Milk Touth“, de la Zagreb, Croația. În 2003, același spectacol a fost prezentat la Festivalul Internațional de Teatru de la Seul (Coreea), organizat de ASSITEJ Coreea și patronat de Asociația Internațională de Teatru pentru Copii și Tineret, iar în mai 2004, la cea de-a XVII-a ediție a Festivalului pentru Copii din Finlanda. Selectat de directorul festivalului din Coreea, regizorul Kim Woo Ok, pentru a servi ca model, *Pasărea Albastră* a fost apreciat ca „foarte bine conceput regizoral“, „exemplar“, cu „temă gravă – căutarea fericirii, a împlinirii de sine“. „Chiar dacă micii spectatori de aici nu vor înțelege toată filosofia piesei – considera Kim Woo Ok –, vor avea o experiență emoțională de care își vor aminti toată viața, impactul emoțional [...] al producției dumneavoastră fiind foarte puternic“, iar spectacolul „foarte vizual, muzical și bine susținut actoricește“. Directorul festivalului voia ca prin acest spectacol „să lanseze o provocare creatoare“, atât pentru public, cât și pentru profesioniștii teatrului din țara sa, considerându-l „o experiență fantastică“. Urmărit cu interes de către spectatorii de toate vârstele, filmat în repetate rânduri de televiziune, care a luat numeroase interviuri lui Cornel Todea și actriței Carmen Palcu, *Pasărea Albastră* a fost selectat între cele mai bune patru spectacole din Europa și Oceania, alături de montări din Danemarca, Australia și Germania.

În 2001, a avut loc premiera spectacolului *Motanul încălțat*, dramatizare de Ioan Gârmacea, regia Boris Petroff și scenografia Anca Pâslaru. În 2002, doamna Sorana Coroamă Stanca a pus în scenă *De-aș fi Scufița Roșie*, dramatizare de Ioan Gârmacea, un spectacol spumos, parodic, cuceritor, încununat cu Premiul pentru cel mai bun spectacol pentru copii, alături de producția Teatrului Țăndărică, *Jack și vrejul de fasole*. În 2003, Beres Laszlo (student al lui Cornel Todea) a realizat *Hainele cele noi ale regelui*, după Hans Christian Andersen, în scenografia lui Dobre Kothai Judit. În 2004, a avut loc premiera spectacolului *Cenușăreasa*, o comedie muzicală, în regia maestrului Ion Lucian. Repertoriul activ al teatrului cuprinde și alte noi spectacole cuceritoare pentru cei mici, între care *Moș Crăciun*

Cenușăreasa după C. Perrault.



Théâtre sans animaux de Jean-Michel Ribes.

și turtița fermecată, în regia lui Cornel Todea, *Cei trei purceluși*, dramatizarea și regia: Cristian Nencu, scenografia Viaceslav Vutcariov, *Noaptea Sfântă* de Silvia Kerim și Cristian Munteanu după *O noapte de Crăciun* de Charles Dickens.

Profesor de regie la Universitatea Națională de Teatru și Cinematografie București, Cornel Todea a impulsionat în permanență tinerii creatori. Studenții săi montează la Teatrul „Creangă", participând la noile proiecte și programe, prin care instituția se implică în activitățile sociale. Proiectul *ACASĂ – O casă pentru copiii străzii*, în colaborare cu Centrul pentru Educație și Dezvoltare Profesională și Asociația „Casa Deschisă", a prilejuit un spectacol cu totul aparte, adaptare după piesa Liudmilei Razumovskaia, realizat de regizorul Radu Apostol (student în anul al III-lea, în vremea aceea), cu zece copii ai străzii și două actrițe. Spectacol impresionant, în care regizorul a dovedit nu numai o sensibilitate aparte și un talent remarcabil, ci și o autentică vocație de educator, *Acasă* a sensibilizat publicul, critica, societatea civilă, devenind un fenomen în sine, prin capacitatea de integrare prin teatru a micilor marginali, de restituire a speranței și a unor idealuri firești. Selecția la Festivalului Național de Teatru „I. L. Caragiale" (2001) și uluitorul ecou în presă stau mărturie acestui eveniment neobișnuit.

În februarie 2004, TIC a încheiat un parteneriat cu Fundația *Chance for Life* (care de peste trei ani planifică și realizează proiecte și activități, menite să susțină dezvoltarea optimă a copiilor aflați în risc ridicat de excluziune socială), cu Fundația *Estuar*, cu Asociația Prietenii Copiilor și cu Fundația *Parada*. Acest parteneriat se înscrie în preocuparea de a transforma teatrul în metodă de intervenție socială activă. În acest sens, lansarea proiectului *Învățarea toleranței* (30 aprilie 2004) urmărește învățarea și practicarea comunicării și toleranței în familie și societate. De asemenea, piesa de teatru-forum *Te angajezi să ai grijă de el?* (noiembrie–decembrie 2004) își propunea să sensibilizeze opinia publică referitor la destinul copiilor seropozitivi din Centrul de Plasament Vidra, care aveau nevoie urgentă de asistenți maternali în București. Formă specială de teatru, în care publicul devine actor, exprimându-și nemijlocit emoțiile, gândurile, sentimentele, căutând soluții pentru problemele ridicate de piese, teatrul-forum dezvoltă exerciții de conștientizare și responsabilizare a publicului, implicându-l în dezvoltarea subiectului pieselor, prin dezbateri publice.

Altă remarcabilă deschidere a Teatrului „Ion Creangă" sub directoratul lui Cornel Todea este francofonia. După *Farsa Jupânului Pathelin* (1998) regia, traducerea și adaptarea de Cornel Todea după un autor necunoscut din secolul al XV-lea, spectacol plin de spirit, care a fost jucat și în limba franceză, au fost montate, tot de el, *Blanche Neige et les sept nains*, pomenitul *Impromptu de l'Alma*, și *BUR* (*Bronche, USA, Rumeurs*) de Jean-Michel Ribes, un reputat dramaturg francez actual, în descendența lui Eugène Ionesco. Aceste spectacole s-au bucurat de aprecieri la Festivalurile Francofoniei de la Viena, Praga, Damasc, Cairo, Copenhaga, precum și la Festivalul *Printemps Théâtrales* și *Jeunesses Théâtrales*, din Franța și la Festivalul *Artscene* din Belgia. Deopotrivă, ele au fost prezentate în turnee în Cipru, la Nicosia.

În linia educării copiilor pentru artă, prin implicarea în realizarea spectacolelor sub îndrumarea profesioniștilor teatrului și adesea cu participarea efectivă a acestora, *Spectacolul trebuie să continue!*, scenariul și regia: Ionuț Popescu, a fost interpretat de membri ai școlii de dans „Phoenix" (profesor-antrenor Gigi Răducan) și de corul de copii Meloritm (coordonat de prof. Elena Nicolai).

În virtutea adaptării la noua civilizație a mileniului al treilea, TIC a început o colaborare cu realizatorii celor mai bune site-uri pentru copii din România, printr-un schimb de banner-e și link-uri, care se pot accesa din „Pagina copiilor": *Lumea lui Aurel, Magicland, Umbralici, Lumea piticilor – Internetul părinților, Engleza pentru copii.* O activitate intensă, în pas cu vremea, ce-și onorează concepția dinamică, responsabilă, profund implicată asupra instituției teatrale.

Un spectacol de mileniul trei

Scânteietor, plin de vervă, dens, spectacolul *Harap-Alb* îl reprezintă deplin pe Cornel Todea. Cu aerul cel mai firesc, reîntronează frumosul într-o lume invadată de urât, derută, violență, trivialitate, care îi afectează – din păcate –, prin televiziune și calculator, și pe micii spectatori, perturbându-le ființa și visele copilăriei. Reprezentativ ca opțiune repertorială, reia basmul care a constituit actul de naștere al teatrului, cu patru decenii în urmă, slujind cu voioșie, ingeniozitate vizuală, simț al prezentului și caldă responsabilitate, amestecul de înțelepciune, credință, fatalism, exemplaritate, sfătoșenie a acestui text-parabolă, menit să deschidă precoce spiritul spre o percepție mai adevărată, mai îndrăzneață, mai echilibrată asupra existenței. Povestea inițiatică e camuflată în scenariul de basm, cu umor și spirit ludic, în dramatizarea realizată în manieră cinematografică, secvențială, de Cornel Todea. Regizorul-dramaturg inventează noi situații, definitorii caracterial pentru eroi, în debutul spectacolului (întrecerile între cei trei frați), dar, mai cu seamă, proiectează spațial cu eleganță, fantezie, bogăție de materiale, imagini, procedee, într-o dinamică susținută, evenimentele care se înlănțuie perfect ritmate și împlinite scenic. Esențializarea textului este potențată de stilizarea și pregnanța mișcării, de interpretarea nuanțată, și scenotehnica complexă, de proiecțiile filmice. Tot ceea ce a acumulat experiența unui om de teatru, televiziune și film de talia lui Cornel Todea este pus în operă cu tot sufletul, declanșând fiorul genuin al descoperirilor. Montarea devine o fascinantă demonstrație vizuală. Spectaculosul slujește din plin fiorul revelațiilor, în toate detaliile întortocheatului itinerar al protagonistului. Durata optimă a scenelor, tempoul rapid, meșteșugul extrem de laborios în construirea miracolelor, eclerajul multicolor, diversele tehnici vizuale, glisarea detaliilor de decor, care personalizează locurile numeroase creează momente uimitoare, urmărite cu mare emoție: identificarea calului, înălțarea ca gândul până la soare și lună, zborul ca vântul, păcălirea ursului, uciderea cerbului, și multe-multe altele.

Narațiunea, închipuită scenic cu simplitate, savoare, mister, celebrează adevărul, dreptatea, binele, credința, loialitatea, solidaritatea, stăruința. Ridiculizează orgoliul, comoditatea, lașitatea. Denunță absurdul, necinstea, înșelăciunea, minciuna, uzurparea, trufia. Lipsa evidentă de experiență a eroului, stângăcia, inocența, credulitatea, glumeț accentuate scenic, concomitent cu „tehnicile" curajului, îl fac amic bun cu micii spectatori, care își proiectează nestânjenit în el puțina lor cunoaștere, putând să identifice, după puteri, defectele proprii și, în primul rând, neascultarea și riscurile ei. Desigur, luând aminte. E un excelent exercițiu al proiecției în eroi, precoce temei al plăcerii estetice, dar și al responsabilizării receptivului public.

Cornel Todea s-a priceput de minune să apropie eroii basmului clasic de imaginarul contemporan al micilor spectatori. Spectacolul *Harap-Alb*, unul dintre cele mai bune ale carierei sale – încununare a unui fel de a face teatru –,urmează neostentativ jocul cu tâlc. Ținuta mitologică și antropologică, permanent valorizatoare, pedagogia morală sunt disimulate cu vioiciune de curgerea sprințară, a întâmplărilor. Autenticitatea folclorică este inserată cu eleganță în fondul universal de exemplaritate etnologică, într-un areal cosmopolit, globalizant. Decorul mobil, cu elemente culisante, rapid maniabile, ca și costumele lui Viaceslav Vutcariov – în concepția căruia e recognoscibilă școala lui Dragoș Buhagiar –, amintesc deopotrivă fastul oriental, stilul vestimentației amerindiene și, uneori, al celei shakespeareene (Setilă, Flămânzilă, Păsări-Lăți-Lungilă, Gerilă), perfect acordate, fiind de o calitate și de o exigență a materialelor și confecționării, cu adevărat meritorii. Ele slujesc ideea frumosului, armoniei, simetriei, care guvernează imaginarul creatorilor, spre a-l putea călăuzi ispititor pe acela al spectatorilor.

Întemeiat pe motivul celor trei frați, dintre care, firește, mezinul este cel predestinat marilor încercări și sorții alese – o spune deslușit Sfânta Duminică (ajutorul miraculos), babă cu puteri mantice – basmul amplu integrează o suită de motive, având o structură stufoasă, surprinzător shakespeareană; Voinicul, care nici nu e chiar așa voinic, e un băiat bun, fără pretenții prea mari, care are însă simțul răspunderii și nu se avântă fără să cumpănească. Nu se visează împărat, nici nu se crede plin de merite. De aceea, nici nu se gândește că ar corespunde calităților unei asemenea măriri. Când însă frații săi capitulează, dându-se de rușine, ca îngâmfați și nepricopsiți, „întristat și pe gânduri", prâslea își dă seama că e de datoria lui să încerce să spele rușinea familiei. Tocmai de aceea, pentru bunul lui simț și dreapta măsură, Sfânta Duminică îi apare, îl încearcă și îl încurajează, îl sfătuiește și îl călăuzește. Iar el știe să urmeze sfatul cel bun. Îi cere tatălui său – cine nu își mai aduce aminte? – armele vechi, hainele de mire și calul bătrân (făpturile și obiectele năzdrăvane), ostenindu-se să le găsească și să le primenească. Îl învinge pe împăratul deghizat în urs ca să-l sperie, gata-gata să-i taie capul, ajutat și de calul său, care mâncase jăratic și nu se speria de fiare, ba dădea și sfaturi înțelepte. Calul e o ființa enigmatică, pătrunzătoare, simbolică. Vioaie, expresivă corporal, subțirică, foarte plastică, cu un fermecător costum din piele, Vera Lingureanu a izbutit să fie „un mânzoc de toată frumusețea", simpatic și isteț.

Convins de calitățile și opțiunile mezinului său, Împăratul îl binecuvântează, considerându-l nimerit să facă față grozavei meniri de a conduce o împărăție: aceea a unchiului său, Verde Împărat, care, bolnav, se gândise să lase tronul. Tatăl îl sfătuiește însă să nu aibă încredere în *omul roș*, dar mai ales în cel *spân*. Și aici, băiatul greșește, pentru că, păcălit de spân, care îi iese de trei ori în cale, crezând că nu sunt decât oameni spâni în pustietatea prin care trecea, îl acceptă la un moment dat, deși știa că nu face bine. Și de aici încep necazurile sale, narațiunea integrând suferințele și încercările datorate acțiunii răufăcătorului. Basmul conține astfel mai multe basme într-unul singur, iar subiectul, un complex de motive. Încălcarea interdicției părintești – neascultarea – îi atrage fiului de împărat o sumedenie de necazuri, dar îi asigură, intensiv, o experiență de viață care îl maturizează repede, pregătindu-l, prin încercări, călindu-l și întărindu-i firea, voința, forța de a răzbate și curajul.

Iscodit de spân, de fapt, șantajat, închis în fântână, feciorul de crai îi divulgă acestuia rosturile sale și, neavând încotro, îi transferă identitatea, jurându-i credință. E botezat cu de-a sila „Harap-Alb", numele fiind pecetea înțelegerii, a

Harap-Alb după I. Creangă.

Lucian IFRIM în *Harap-Alb* după I. Creangă.

jurământului credinței. Substituirea nu e doar un abuz, un jaf, o escrocherie, ci un fapt plin de riscuri, pentru că uzurpatorul, vrând să-l piardă, îl trimite în tot mai grele încercări. În expedițiile sale nevoite, eroul dă peste și mai mare belea, *omul roș*, pe care, învățându-se minte, voia să-l ocolească cu orice chip, dar nu poate, trebuie să-l înfrunte. În progresivele sale probe-lupte, urmăriri, feciorul oscilează, ajunge să se teamă, să-și piardă răbdarea, nădejdea, firea – e om ca toți oamenii –, dar, susținut de Sfânta Duminecă și de căluț, capătă treptat curaj, învață să-și revină, să se mobilizeze, să învingă. Și prinde drag tocmai de o fată-pasăre, șturlubatică, cu puteri magice. Ajunge să-și vadă dușmanul demascat, e omorât de acesta și înviat de fată cu cele trei smicele de măr dulce, apă vie și apă moartă, aduse tocmai de unde se bat munții cap în cap. Și așa devine om nou, trecând printr-o adevărată inițiere.

În dramatizarea lui Cornel Todea, întrecerile și jocurile cu care își petrec vremea cei trei feciori de crai, inspirate din artele marțiale – coregrafie lupte Bogdan Uritescu – îl vădesc în perpetuu dezavantaj pe feciorul cel mai mic (interpretat de Lucian Ifrim cu naturalețe, elan și fină caricatură), destul de necopt, și la trup și la minte, și abonat perpetuu, fiind cel mai mic, să fie ținta răutăților în hârjoneală. Deși mai îndemânatici și plini de trufie, nici frații mai mari (interpretați de Cristian Boieriu, care e și Gerilă, și de Daniel Tudorică) nu se remarcă prin altceva decât prin veleități, pentru că, atunci când sunt poftiți să plece în împărăteasca misiune, îi cer tatălui (Ionuț Antonie, interpret și al lui Flămânzilă) totul (bani de cheltuială, straie, arme și cai), nestrăduindu-se deloc ei înșiși să-și rostuiască plecarea. În schimb, consideră cu tărie că li se cuvine această cinste, pe criterii de vârstă și rang.

Problema interpretării unui basm e mult mai serioasă decât s-ar crede și, în ciuda faptului că aproape întotdeauna e trecută cu vederea, de teama de a nu glosa pueril pe teme minore, e de mare însemnătate. Mai cu seamă într-un spectacol pentru copii, căruia-i imprimă, de fapt, valoarea. Interpretarea transmite o viziune, o înțelepciune străveche, o mentalitate exemplară, mediind între povestea originară și lumea căreia i se adresează. Din acest motiv, un spectacol pentru copii are întotdeauna de împăcat așteptările publicului specific – și el de diferite categorii de vârstă și cu diverse capacități de înțelegere, chiar a posturii de părinte și a spectacolului ca gen –, propunându-și să găsească tonul optim, flexibil, accesibil, dar impulsionând ascendent, mediind toate aceste așteptări. O anume doză de ambiguitate benefică patronează lumea imaginarului infantil, o supervizează și o călăuzește. Dar o altă parte trebuie să se identifice plenar cu ea, cu credință și onestitate. Discreta implicare în calitatea de părinți a interpreților, și, deopotrivă, seriozitatea cu care își reprezintă eroii au fost excelent modulate în cadrul ales al povestirii inițiatice. Aici măsura este decisivă, orice exagerare supărând prin stridență, vexând buna credință a celor mici sau așteptarea unei categorii de public de altă vârstă. Maestru în tonalitatea tandrei sfătoșenii paternale, cu muzica aceea învăluitoare, liniștitoare, protectoare în glas, era Giorgio Strehler, care a împrumutat-o multor înțelepți ai spectacolelor sale, întotdeauna cu deplină fidelitate față de text, de la Prospero din *Furtuna* la stăpânul *Insulei sclavilor*, transformând-o într-un transfocator temporal.

Această tonalitate aparte, hâtră, insesizabil complice, rostind adevăruri de seamă cu înțeleaptă simplitate mi se pare marea calitate a spectacolului *Harap-Alb.* Contrar tendinței generale a regizorilor, Cornel Todea își ascunde arta și meșteșugul în estetica firescului și în armonia ansamblului, pe care îl orchestrează cu sensibilitate și umor, cu tandrețe și generozitate. Risipitor și plin de farmec, regizorul își investește sufletul cu aceeași dăruire tinerească, tonică.

Însăși întruchiparea înțelepciunii, Sfânta Duminică are puteri care pot „vântura țările și mările“ și da de-a dura Pământul, poate purta lumea pe degete și face totul după gândul său. Îi cere feciorului de crai un bănuț și acesta i-l dă. Gestul e nu numai omenos și respectuos, ci și simbolic. Prâslea îi dă obolul *înțelepciunii*. Ceea ce înseamnă că stabilește o relație cu ea, făcându-și-o accesibilă, contaminându-se. Meditația solitară asupra pățaniei fraților, rușinea de rușinea lor, înseamnă maturizare, asumare a răspunderii. Prâslea a cumpănit lucrurile și le-a luat în seama lui. De aceea, i-a și apărut Sfânta Duminică. Responsabilizat prin reflecție, atrage înțelepciunea, care îl călăuzește cum să procedeze. Neorbit de trufie, știe să asculte toată suflarea, să recunoască valoarea acolo unde este. Bun și milostiv, respectuos și generos, are darul natural al judecății și libertatea perceperii firești a lucrurilor. Baba îi prevestește un noroc neobișnuit și-l învață să descopere mai departe adevărul sub modestia înfățișării. Să vadă esența în locul aparențelor și s-o degaje din camuflaj. Pentru că el este predestinat să ajungă unde nu au ajuns frații săi: să fie împărat. Păstrând dreapta cumpănă între imanență (calul) și transcendență (Sfânta Duminică), omul e bine păzit și înzestrat. Între nivelul supraeului (Sfânta) și cel subliminal, instinctual (calul) legătura o face conștiința. Povestea, cuceritoare în directețea întâmplărilor ei, deschide insesizabil zariștea reflecției metafizice, atingând-o ușor, fără să insiste. Atât cât să fie percutantă, vie, convingătoare pe mai multe nivele.

Remarcabilă a fost Anca Zamfirescu în rolul Sfintei Duminici. Actriță cu un șarm discret, bonom, nuanțat, subtil diferențiat în toate aparițiile scenice – am remarcat-o cu diverse prilejuri, între care și în distribuțiile pieselor franceze, *Impromptu de l'Alma*, ca și în *Farsa Jupânului Pathelin* –, Anca Zamfirescu s-a priceput să imprime prin apariția ei tonalitatea specifică, amestecul de haz, înțelepciune, forță ascunsă, căldură ocrotitoare și iscoditoare în provocarea împărătescului vlăstar, mult prea devreme aruncat în încercări peste puterile lui. În complicitate tăcută cu micii spectatori, a stabilit dozajul just de omenie benefică și prefăcătorie protectoare. A fost purtătoarea în surdină a spiritului ludic care a definit întreaga desfășurare, iar aparițiile ei și prezența scenică au închegat în permanență vizunea și raportul de ascendență asupra publicului.

Interesante au fost aparițiile celor trei împărați, tatăl flăcăilor, fratele său, Împăratul Verde și Roșu Împărat. La fiecare dintre ei, a funcționat stilizarea comică, la primul, prin travestire în urs, la *Împăratul Verde* (Mihai Verbițchi), prin vlăguire și împuținare, caricatural, la *Împăratul Roș* (Doru Ana), prin excedent de corpolență debordantă, tunătoare. Împurpurat la chip și la veșminte, impunător, alături de împărăteasa lui (Florina Luican), *Roș Împărat* a ilustrat puterea arbitrară. *Spânul* (Cristian Crețu) a fost mai puțin convingător ca actor. Fermecătoare au fost însă fiicele Împăratului Verde, lipite, captive câteștrele (Marina Procopie, Carmen Palcu, Liliana Donici), în același veșmânt cu zurgălăi, volane și floricele, ca niște siameze, neastâmpărate și gureșe, agitându-se, forfotind și comentând întruna. Ca și *Doica* (inexistentă la Creangă), ce seamănă cu o gâză verde uriașă (un fel de drăgălaș purice de plante), mereu aflată în treabă, căreia Alexandrina Halic i-a împrumutat farmecul ei jovial. Apariții shakespeareene, *Gerilă* (Cristian Boeriu), *Flămânzilă* (Ionuț Antonie), *Setilă* (Voicu Hetel), *Ochilă* (Bogdan Uritescu, straniu, misterios), *Păsări-Lăți-Lungilă* (Eduard Jighirgiu) păreau ortaci ai lui Falstaff, din oastea lui de adunătură. În aceeași plastică elisabetană, au fost rezolvate – cu ingeniozitate tehnică și ecleraj meșteșugit – găzduirea în camera de aramă înroșită, ospățul pantagruelic, paza farmazoancei fete de împărat, fuga și prinderea ei, toți dovedindu-se cu prisosință utili în aceste încercări.

Povestea misterială a captivat și prin remarcabila valoare a colaboratorilor: încântătoarea muzică a lui Nicu Alifantis, anume compusă („muzică de cutreierat pământul", „muzică tenebroasă", „muzică pentru apariția spânului", „muzică cu accente de primejdie", „muzică galop", „muzică zbor cosmic"), abila coregrafie a luptelor: Bogdan Uritescu, sprintena coregrafie a dansurilor: Păstorel Ionescu.

Realizat cu îndemânare și o remarcabilă proprietate a mișcării, o bună priză asupra lucrurilor și o grație ageră, spectacolul este din toate punctele de vedere seducător, exemplar, aniversar. În toate s-a vădit concepția lucrului bine făcut și exigența finisării.

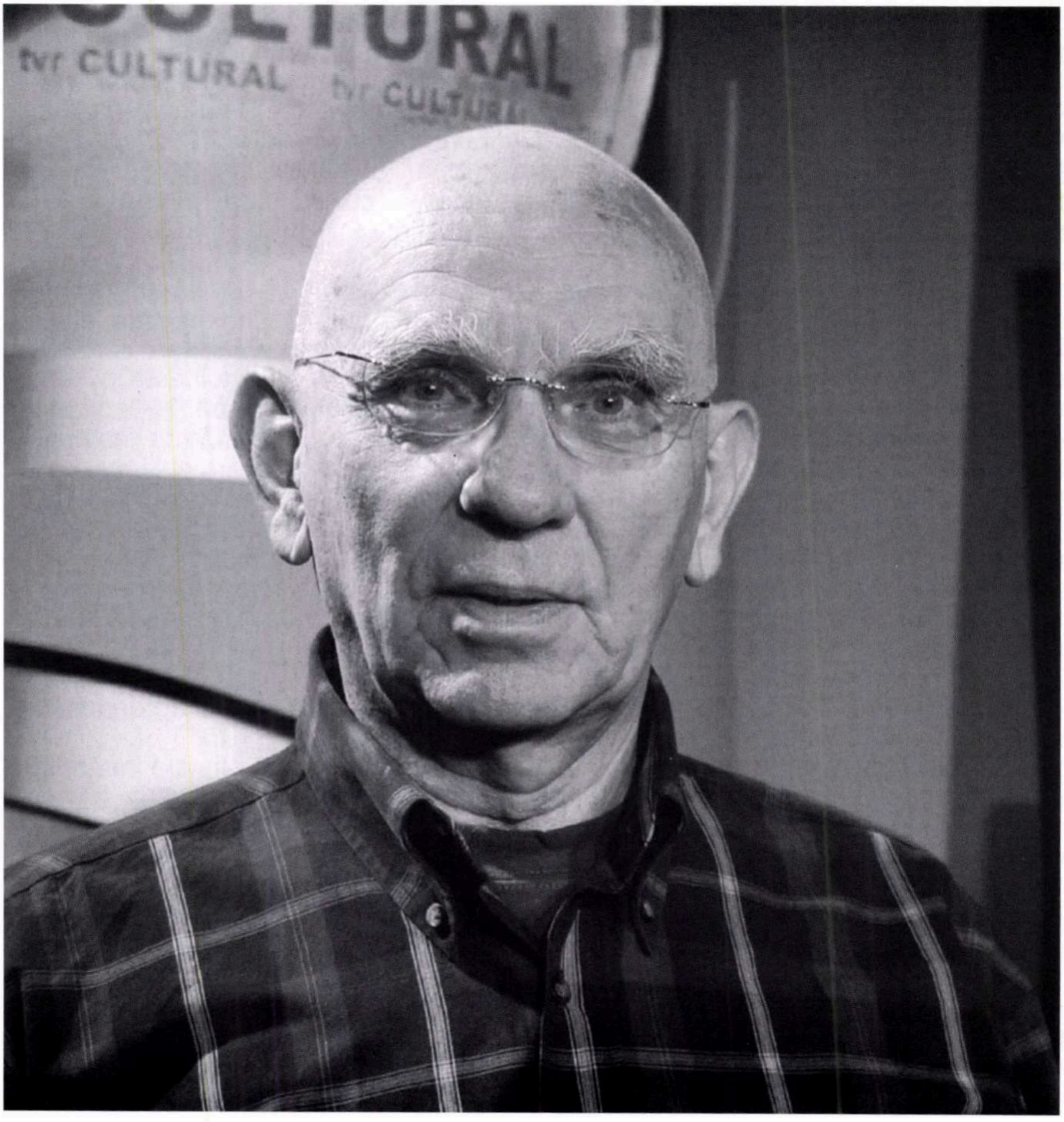
Alexandrina HALIC și Boris PETROFF în *Pinocchio* după Carlo Collodi.

Cornel TODEA:

„Nu trebuie să descopăr eu roata...”

Reporter: *Am aflat de la doamna directoare a revistei noastre că m-ați propus sau, poate formulez mai corect spunând că, m-ați acceptat doar pe mine ca partener de discuție, pentru interviul pe care vi l-a solicitat. Sper să nu vă răzgândiți!*

Cornel Todea: Știți bine că nu există acest risc. Cu dumneavoastră încerc să mă înțeleg, de o bună bucată de vreme. Socotiți-mă un paranoid bine temperat! Sunt gata să vă răspund la întrebări...



Rep.: *Teatrul „Ion Creangă" a împlinit 40 de ani. LA MULȚI ANI!, cu multe spectacole de succes.*

C.T.: Vă mulțumesc. Dar asta este o urare, nu o întrebare.

Rep.: *Urmează întrebarea, dacă nu mă întrerupeți. De mai bine de 15 ani sunteți directorul teatrului. Cum ați defini, pe scurt, această activitate?*

C.T.: Pe scurt, ce înseamnă să fii „director"? Pe scurt, înseamnă să ai conștiința că ești un servitor.

Rep.: *Cam prea pe scurt...*

C.T.: Un servitor. O slugă la doi stăpâni. Unul, deseori extrem de tolerant și de înțelept, compus din actorii, tehnicienii de la scenă sau de la atelierele teatrului, funcționarii de la administrația instituției. Celălalt, fidelul și fascinantul public al teatrului nostru – copiii, însoțiți de părinți, rude sau de profesori – care vine la teatru ca la o sărbătoare. EL, PUBLICUL, nu are de ce să știe de grijile directorului: ca atelierele să aibă la timp materialele pentru confecționarea decorurilor, ca vechea și obosita camionetă de decoruri fabricată la Autobuzul acum 15 ani să nu rămână paralizată, cu marfa în mijlocul drumului, ca iluminiștii să nu sucombe asfixiați în cabina lor fără aerisire, până fac rost de bani pentru climatizare. Griji parateatrale, care ocupă un imens spațiu în sufletul și în mintea unui director. O sursă de neliniști. O sursă de iritare. Mult peste neliniștile configurării unui repertoriu !!! Dacă adaug tema pasionantă, epuizantă, dar inepuizabilă, a găsirii de soluții pentru modernizarea tehnică a instituției, de la dotarea cu mijloace performante a sectoarelor de sunet și lumină, la informatizarea bileteriei, grijile...

Rep.: *Vă lamentați?*

C.T.: Vă relatez! Nu mă lamentez! Vă relatez. De ce m-aș lamenta? Să fii director nu te obligă nimeni! Este o opțiune personală care devine realitate, acceptată – în urma unui concurs – de către cei care finanțează instituția și care consideră convenabil programul managerial pe care îl propui. Să fii director este o șansă extraordinară. O mare sursă de bucurii, de câte ori proiectele de pe hârtii pline de cifre și de argumente teoretice devin spectacole, turnee, participări la festivaluri, devin prilejuri de întâlniri cu publicul. Dar gestionarea unui program cultural – cum este cel al unui teatru – nu se desfășoară ca un zbor avântat în lumea viselor dezlănțuite de fantezia dramaturgilor, susținut de principii ale esteticii teatrale. Zborul este ghidat de regulamente și de legi făcute, adesea, parcă împotriva lui.

Rep.: *V-aș fi recunoscător dacă ați putea abandona esopismul, metafora și parabola, în favoarea unei formulări exacte a rezervelor dumneavoastră față de legile care guvernează activitatea teatrului.*

C.T.: La ce ar folosi?

Rep.: Poate, în măsura în care observațiile dumneavoastră la adresa legilor sunt pertinente, să aduceți o contribuție la schimbarea lor.

C.T.: Observațiile mele nu sunt ale mele. Sunt observații ale majorității oamenilor de teatru și temeinicia lor, probată în varii moduri, nu a fost în stare să zdruncine inerțiile.Ca să nu mă acuzați din nou că evit formulările directe, vă citez câteva dintre sursele permanente și grave ale nemulțumirilor mele în calitate de director, pricinuite de mecanisme anchilozate ale legilor după care funcționăm. Un exemplu: funcționăm după o lege a salarizării care prevede plata actorului conform cu o grilă de salarizare incapabilă să motiveze munca sa specifică.

Rep.: *O muncă de creație.*

C.T.: Da! De creație. Producție de unicate. Fără caracter repetitiv. O muncă desfășurată după alt algoritm decât cea a funcționarului. Cuantificabilă după alte criterii. Care ar merita să fie plătită – recunosc că mă simt tentat să spun răsplătită – conform specificului ei. Un actor, fie că joacă seară de seară, fie că joacă o dată pe săptămână, fie că joacă un rol de mare întindere și de mare consum al ființei lui, fie că joacă un rol episodic, epuizând în două minute contribuția sa la spectacol, este plătit cu același salariu, conform locului ocupat pe grilă. Salariul nu se raportează nici la volum nici la valoare, ci la grilă!!!

Rep.: *Există o anumită voluptate în a face observații critice, în a contesta. Mai greu cu formularea de soluții în schimb. Aveți soluții?*

C.T.: Nu trebuie să fabric eu soluții. Ele există. Nu trebuie să descopăr eu roata. Mai știi, poate descopăr o roată „originală“, care să nu fie rotundă-rotundă, să fie puțin elipsoidală, că merge și așa!

Rep.: *Soluția!!!?*

C.T.: Tonul dumneavoastră ultimativ nu mă pune în dificultate. Există soluții practicate cu succes în țări învecinate. Actorul este angajat prin concurs, cu un salariu minim decent, capabil să îi asigure acces la o viață civilizată, pentru care are obligația să joace un număr minim de spectacole, convenit prin contract. Toate prezențele sale pe scenă, care depășesc acest minim, sunt onorate cu o sumă convenită prin același contract. Contractul prevede clauze legate de importanța si dificultățile rolurilor jucate. Contractul respectă munca actorului și calitativ și cantitativ. De aici și o firească creștere a interesului pentru prezența în distribuții. Accesul în fiecare nouă distribuție se face prin concurs pe rol. În acest mod crește și responsabilitatea fiecărui artist față de sine însuși, obligat să-și pună în discuție continuu mijloacele de creație, pentru a avea cât mai multe șanse să câștige un loc în viitoarea distribuție. Sunt dator să spun că toți adevărații artiști ai teatrului românesc parcurg acest nesfârșit drum de întrebări, de căutări lucide, de neliniști, chiar dacă răsplata materială se lasă așteptată. Mă gândesc uneori că legiuitorul, cinic, cunoaște adevărul, știe că sentimentul paradisului regăsit, că maximum de fericire pentru un actor, este oferit de aplauzele publicului, și, gelos, îl frustrează cu bună știință de dreptul legitim la răsplata financiară.

Rep.: *Dacă nu îi place, există soluția să renunțe la statutul de salariat, să se angajeze cu contract pe rol, negociind gajul după cota lui, după box-office-ul lui.*

C.T.: Da!! Un da urmat de un dar. Da, dar... Și ar trebui să înșir o lungă serie de riscuri și de dezavantaje, ale acestui mod de existență, normală în restul lumii, de aventurier la noi.

Rep.: *Citați câteva.*

C.T.: Lipsa unei legislații coerente privind asistența socială, refuzul băncilor de a acorda credite, refuzul magazinelor de a da marfă în rate, iată numai câteva dintre dezavantajele oferite celor care au doar contract punctual pentru un rol. Nici cu contract pe termen limitat nu ești scutit de aceste probleme. Știți cine sunt cei mai afectați de situația amintită?

Rep.: *Cei cu profesii liberale în general.*

C.T.: Artiștii tineri în special. Cei înzestrați cu maximă disponibilitate pentru nou, nu numai în artă. Aș dori să schimbăm orientarea conversației, prea calată pe teme legislativ-economice.

Rep.: *Aveți o temă predilectă pentru discuția noastră?*

C.T.: Da. Oferiți-mi șansa să vă vorbesc despre surplusul de vitalitate pe care ți-l dă, ca director, posibilitatea de a iniția proiecte, și, mai cu seamă, aceea de a dobândi asentimentul și colaborarea echipei la realizarea lor.

Rep.: *Am reținut de la începutul discuției că directoratul vi se pare o „șansă uriașă“, cred că vă citez exact. Ce șansă?*

C.T.: Șansa de a avea un teritoriu fascinant de desfășurare a programelor, teritoriul mitologiei copilăriei, exploatând limbajul teatral cu întreaga lui capacitate de comunicare.Teritoriu străbătut în compania unui partener extrem de cooperant:

copiii. Un partener cu o evoluție dinamică, surprinzătoare, poate cel mai adaptat la șocul viitorului. Ființă a viitorului, capabilă să-l asimileze spontan.

Rep.: *Cunosc din declarații anterioare poziția dumneavoastră vizavi de spectacolele pentru copii. Susțineți că partenerul teatrului dumneavoastră – copilul – „este un personaj demn de maximum de respect. Respect față de acuitatea inteligenței lui, de capacitatea lui de a accepta convenția, de logica lui, de buna lui credință, de funciarul lui simț al dreptății și, mai cu seamă, față de vocația ludică de care face dovadă". Ce consecințe în planul concret al activității teatrului are această declarație de admirație?*

C.T.: Determină opțiunea repertorială, maniera de tratare în spectacol a textului dramatic, creează obligația permanentă de a căuta noi căi de contact și de comunicare.

Rep.: *Caracterizați orientarea repertorială a TIC.*

C.T.: TIC menține în repertoriul permanent spectacole pornite de la mari teme ale mitologiei copilăriei, reluate in variante noi. *Albă ca Zăpada* a ajuns la a patra ediție, *Pinocchio* și *David Copperfield* au ajuns la a treia, *Motanul încălțat*, *Cenușăreasa* și *Harap-Alb* la a doua. Prezente în repertoriul permanent, *Scufița roșie*, *Inimă rece*, *Prinț și cerșetor*, *Micul lord* completează un repertoriu de mai bine de 15 piese care se joacă pe parcursul unei stagiuni.

Rep.: *Ați citat vreo zece.*

C.T.: Aproximativ trei–patru premiere anuale vin să aducă la întâlnirea cu copiii texte cu totul noi. Unele provocatoare. Cum a fost *Mathilda*. Autorul, un englez de mare succes, Rohal Dahl, punea în discuție zone tabu în gândirea multora: erori în comportamentul profesorilor, sau, și mai grav, în cel al părinților. Aceste personaje, în lumea prejudecăților de largă circulație, sunt invariabil desăvârșite, având, ca atare, un statut de neatins.

Rep.: *Ați citat numai dramatizări, chiar și in cazul* Mathilda*, adaptare după romanul omonim. Piese de teatru pentru copii? Piese originale de teatru pentru copii?*

C.T.: Am organizat, e drept, acum mai bine de zece ani, un concurs de dramaturgie. A fost un mare eșec. Au trimis texte numai cei care păreau că nu știu să-și asculte timpul în care trăiesc, nu știu să-și vadă propriii copii sau nepoți (sau măcar pe cei ai vecinilor). Defazați... ca și cum ar fi stat cu urechile astupate și cu ochii închiși. Rămași miraculos în afara dinamicii existenței, cea care face ca „tot ce pare astăzi imposibil să devină mâine rutină". Păreau să fi rămas definitiv înrădăcinați în lumea cravatelor roșii de pioner. Am ratat.

Rep.: *Nu era firesc să mai încercați? Nu simțiți nici o obligație față de dramaturgia originală?*

C.T.: Obligația față de dramaturgia originală? Socotesc că folosiți un slogan ridicol. Ce obligație? Dramaturgia originală se impune singură, prin valoare, când o are. Dovada nenumăratele premiere cu piese originale de succes în teatre, de stat sau particulare. Ce obligație? Obligația dramaturgiei originale de a aparține timpului ei. Spre bucuria directorilor de teatru. Spre bucuria regizorilor, actorilor... publicului. Dar în privința perseverenței cu care trebuia să insist în lansarea de concursuri, propunând eventual și teme pentru piese, aveți dreptate. Trebuia sa insist. Mă gândesc uneori că n-ar strica dacă dramaturgii care scriu pentru copii s-ar uita, cu un ochi măcar, spre ceea ce fac scenariștii desenelor animate. Ar vedea „titanii"... „super-cyber-cățeii"... „super-detectivii"...

Rep.: *Super-violența!!!*

C .T.: Nu m-aș grăbi s-o acuz. De cele mai multe ori este o cale de exorcizare. Are efecte catarctice.

Rep.: *Apropo de desenele animate de la TV. Cum faceți față concurenței televizorului?*

C.T.: Nu oferim același produs. Televizorul, cu desenul animat, a lăsat loc liber în teatru basmului. Noi „furnizăm“ basme... Basmul, o lume de succes pentru cel plecat din start cu mai puține șanse, care dobândește, în final, victoria. Învinge răul grație încrederii tenace în cinste... în adevăr, în dreptate, în generozitate, în șansa de recuperare după eroare...

Rep.: *Frumos ... în basme! „Furnizori de basme“...*

C.T.: Și întâlnirea cu eroii basmelor, la teatru se petrece miraculos, în directă comuniune cu spectatorii. Eroii vii ai povestirii, interacționează cu spectatorii. Sticla ecranului TV nu îngăduie asemenea întâlniri. Dar, vorbind de interactivitate, un program special al teatrului se desfășoară, fie pe scena lui, fie în spații neconvenționale – parcuri, săli de sport, grădinițe – cu spectacole la care copiii sunt principalii eroi, actorii teatrului, cu aptitudini speciale în domeniul improvizației, structurând happening-uri ce au un farmec greu de descris. Bucuria copiilor de a juca roluri pe care și le inventează, pornind de la pretexte dramatice din viața lor sau din povești cunoscute, este uriașă. Bun pretext de punere în act a creativității copiilor, acest tip de spectacole presupune o disponibilitate specială a actorilor angajați în joc. Din fericire, reprezentanți ai tuturor generațiilor din teatru dovedesc această vocație. Alexandrina Halic, Boris Petroff, Anca Zamfirescu, Mihai Verbițchi, Marcela Andrei, Ion Gh. Arcudeanu, Claudia Revnic din vechea gardă, mai tinerii Lucian Ifrim, Carmen Palcu, Ani Crețu sau dintre ultimii componenți ai trupei, Voicu Hetel, Ilinca Atanasiu, Vera Linguraru, Ionuț Antonie sunt exemplele care îmi vin cel mai repede în gând.

Rep.: *Cei omiși vă vor reproșa că nu i-ați citat.*

C.T.: Pe bună dreptate. Așa că adaug : Mirela Busuioc, Marina Procopie, Bobo. Este o realitate, trupa este compusă din două tipuri de interpreți, unii, constructori aplicați ai rolurilor, fixând de comun acord cu regizorul spectacolului, la capătul unor repetiții deseori epuizante, forma finală în care vor apărea și vor trăi personajele lor cât va trăi spectacolul, alții, având în plus disponibilitate pentru improvizația liberă, spontană.

Rep.: *Ați înființat un departament în teatru compus din trei specialiști : coordonator Daniela Mișcov, consultant artistic- secretar literar, un psiholog și un sociolog...*

C.T.: Un departament de cercetare, pentru a afla orizontul real de așteptare al copiilor, pentru studiul reacțiilor la provocările pe care le oferă spectacolul de teatru. Pentru a depăși empirismul în fundamentarea programelor noastre.

Rep.: *Pentru fixarea repertoriului?*

C.T.: Mai cu seamă pentru stabilirea programelor complementare, care urmăresc lărgirea impactului cu publicul nostru, cu societatea în general. Un exemplu: „Clubul de Teatru“, un program de întâlniri la sfârșit de săptămână cu grupe de copii de 4–5, 6–7 și 8–12 ani. Îndrumați de actrițe cu vocație pedagogică, copiii sunt stimulați să descopere, cu mijloacele artei teatrului, propria lor personalitate, să-și pună în valoare creativitatea. Nu o „școală a vedetelor“, ci o școală a dialogului, a lucrului în echipă. Pornit de la experiența cunoscută sub genericul TEATRU FORUM, un teatru interactiv punând în discuție teme cetățenești de acută actualitate, s-a născut proiectul adresat copiilor între 10–14 ani, „Spect-ACTORI, pentru NON-discriminare“. Finanțat de programul Matra al Ambasadei Regatului Olandei la București, în colaborare cu Fundațiile „Chance for Life“, „Parada“, „Estuar“, „Prietenii Copiilor“, echipa departamentului de cercetare al teatrului, împreună cu două actrițe ale TIC, Carmen Palcu, coordonatoare a proiectului și Marcela Andrei, au relizat un prim spectacol, *E simplu să fim prieteni*, punând în cauză situații discriminatorii apărute în mediul elevilor. Un experiment reușit, conducând la implicarea activă a spectatorilor – tineri elevi – în căutarea unor soluții posibile... O bună școală pentru deprinderea responsabilității civice. O responsabilitate asumată, care să ia locul atitudinii de așteptare pasivă a rezolvării situațiilor de către oricine altcineva ...

Rep.: *Nu am descifrat care dintre programe vă atrage mai mult...*

C.T.: Programul “0–3”. De ce? Pentru că este un proiect extrem de ambițios, aflat în prag să devină o realitate. Un proiect sperând să conducă la producerea de spectacole adresate celor având între 18 și 36 de luni de existență în lumea celor mari, spectatori care nu beneficiază de ofertă teatrală adresată lor direct. Avem parteneri Centrul de Educație și Dezvoltare Profesională „Step by Step“ și „HelpNet“. Asociind psihologi de renume în elaborarea programului – citez numele dr. psiholog Carmen Anghelescu –, asociind tineri masteranzi ai catedrei de regie ai UNATC, programul va produce primele spectacole în luna octombrie a.c. Există și o ambiție parateatrală. Cu acest program sperăm să sprijinim un proiect de modificare legislativă privind educația timpurie. Convinși de imensa semnificație a educației oferită încă din primele luni de existență, convinși de importanța în formarea ființei umane a primilor trei ani de viață, convinși că ratarea acestei etape conduce la mari întârzieri în dezvoltarea ulterioară a copilului, ne-am asociat în speranța să convingem legiuitorii să prevadă obligații privind această perioadă de existență a copilului. În prezent, legile stipulează în acest domeniu prevederi începând cu vârsta de trei ani. Până la această vârstă, nici o grijă, în afară de cea pentru sănătatea lui, tratat ca un aparat digestiv și atât. Vi se pare normal?

Rep.: *Mi se pare că puneți prea mult patos în argumentare. Și mi se mai pare că legiuitorii au cu totul alt* weltanschauung*!*

C.T.: Cred că dumneavoastră nu greșiți. Și cred că nici eu nu greșesc.

Rep.: *Solomonic judecat! Păreți un înțelept!*

C.T.: Păreți ironic!

Rep.: *Ne apropiem de sfârșitul discuți, și tonul a devenit excesiv de grav.*

C.T.: Nu mi-ați spus că doreați o schiță umoristică.

Rep.: *Vă știam cu o anume disponibilitate pentru umor, pentru ironie, din emisiunile dumneavoastră de TV sau din cele de la Radio. Apropo, cum izbutiți să fiți săptămânal moderator la emisiuni de televiziune și de radio, să vă ocupați de o grupă de masteranzi la UNATC, să fiți director de teatru, să puneți în scenă spectacole, să activați în organisme neguvernamentale, să răspundeți la solicitările unor reviste... Nu credeți că este cam mult ? Că vă risipiți... excesiv?*

C.T.: ... Excesiv? Poate! Cred că este o formă de bulimie... a activității. Întrebarea conține un reproș implicit. Și răspunsul meu ar trebui să fie: Da, mă risipesc! Varietatea de preocupări presupune o varietate de domenii cu care te afli într-un contact dinamic, capabil să alimenteze mereu noi resurse ale propriului acumulator. Este, sigur, o formă de neliniște, pe care vârsta o va tempera. Aștept să mă maturizez și mă voi fixa la o singură activitate.

Rep.: *Ce vârstă aveți?*

C.T.: 70 de ani.

Rep.: *Împliniți?*

C.T.: Mai am extrem de puțin de așteptat. Până pe 18 noiembrie. Scorpion. O zodie excelentă.

Rep.: *Vă urez, de pe acum,* La mulți ani, cu multe proiecte devenite succese!

C.T.: Vă mulțumesc frumos, dar vă grăbiți să terminați și n-am vorbit nimic despre Primul Festival Internațional de Teatru pentru Copii „100, 1000, un milion de povești“, din 10–16 octombrie

Rep.: *Data viitoare!*

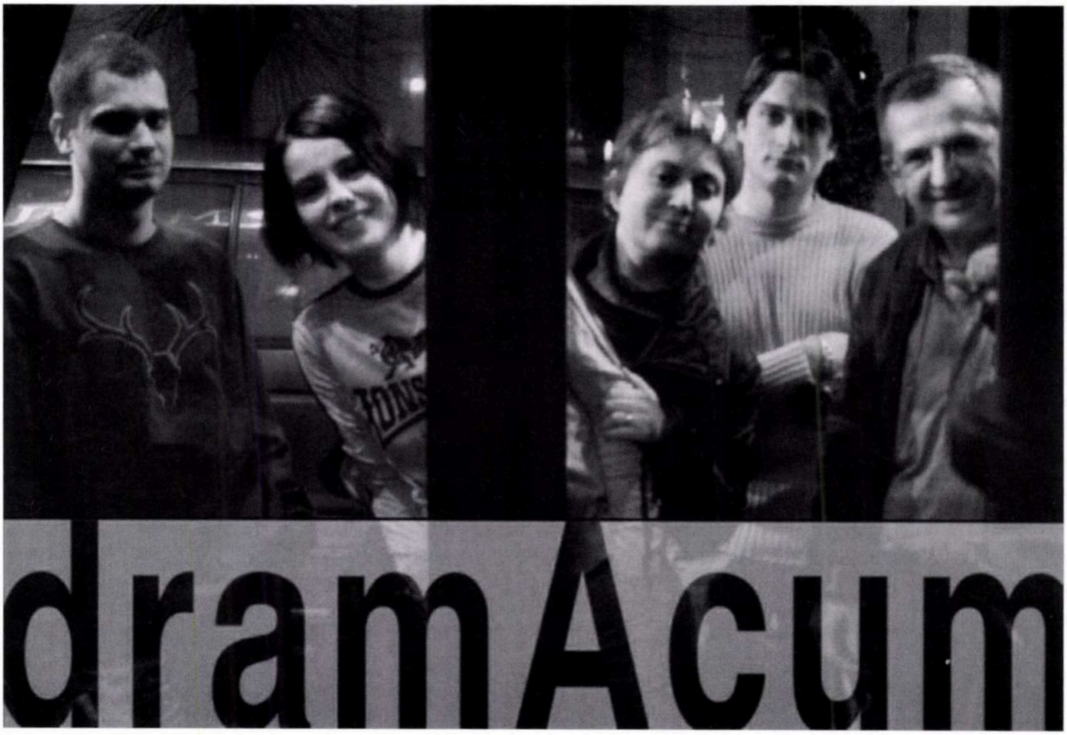
A consemnat Cornel TODEA!!!

DOSAR

dramAcum

alcătuit de **Ludmila PATLANJOGLU**

- Alege dramAcu-m!
- Concepte dramAcum
  - Dramaturg–Regizor
  - Realitatea ca Sursă
- Cum să scrii ceva nou?
- Împreună în Atelierul de Dramaturgie
- „De pe stradă“ la Teatrul ACT
  - Experimentul Glina
  - Experimentul Gambleri
- Proiect pentru dramAcum3: TRAFIC GREU
- dramAcum și vânătoarea de spații
- „Persona“ – dramAcum – DESANT. Teatrul de intervenție comunitară
- Grupul dramAcum (cv)
- Gala UNITER 2004 – Premiul Criticii



Ludmila PATLANJOGLU

Alege dramAcum!

„Am obosit să ne plângem unul altuia despre cât de prost, anchilozat și învechit se concepe, se scrie și se alege un text pentru un spectacol de Teatru Acum.

Ne întrebăm și am vrea să aflăm de la tine cum ar fi scris Caragiale un text după ce ar fi văzut *Pulp Fiction* sau *Todo Sobre Mi Madre,* iar onorariul său ar fi fost 2000 de euro.

Întreabă-te DE CE, CUM și PENTRU CINE să scrii Teatru Acum. Iar răspunsuri afli de la cei mai buni tineri dramaturgi, regizori, scenariști, actori, scenografi, graficieni, coregrafi și muzicieni care lucrează Acum. Noi te punem în legătură cu ei. Vino la întâlnirile organizate de noi!

E Caragiale ultimul dramaturg român? Ai un secol în fața lui! Scrie o piesă de teatru pentru concurs! Noi îți producem spectacolul!"

Este apelul unei acțiuni exemplare dedicate dramaturgiei românești actuale, construită pe două concepte*: relația Dramaturg–Regizor* și *Realitatea ca Sursă,* patronată de Catedra de Regie din Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale" și susținută financiar de Fundația „Rațiu–România". Inițiatorii ei sunt studenți și absolvenți ai acestei prestigioase instituții de învățământ artistic: Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu. *Spiritus rector* al grupului, lector univ. Nicolae Mandea declară: „**dramAcum** face parte dint-o strategie de lucru necesară astăzi într-o școală de artă. Ea urmărește să dezvolte creativitatea studenților prin proiecte individuale sau colective asumate ca experiențe artistice, nu ca teme de examen. Ca start, modelul inițial a fost celebrul Teatru Royal Court a cărui activitate este dedicată în exclusivitate, de mai bine de jumătate de secol, promovării piesei englezești contemporane și unde au făcut stagii Andreea Vălean și Gianina Cărbunariu."

Lansat în ianuarie 2002 în colocvii, în presă și pe Internet, rezultatele proiectului **dramAcum** s-au dovedit excepționale. La concurs au fost trimise 115 piese, majoritatea pe E-mail, de la o scrisoare autobiografică de trei pagini până la texte de o sută de pagini. Dintre acestea au fost selecționate 16. Autorii sunt studenți, actori, regizori, dar și absolvenți de filologie, poeți, ingineri, preoți, chiar pușcăriași. Ce se remarcă este diversitatea stilistică, cultivarea dezinvoltă de la forma clasică la cea scenarizată. Există o preferință declarată pentru structurile deschise, pentru construcțiile dramatice neterminate, care așteaptă colaborarea cu un regizor și o trupă pentru a fi împlinite scenic prin lucrul în repetiții. La lectură, paginile captează spiritual, personajele trăiesc, au culoare. Se observă din partea tinerilor dramaturgi un interes special pentru evenimentul cotidian, pentru problematica ce ne asaltează viața. Tipul de conflict des întâlnit este ruptura dintre generații, nu neapărat în forme violente. Sunt puse sub lupă, cu luciditate, diferențe care țin de mentalitate, sunt amendate falsa pudoare, prejudecățile, rostul viitorului fiind văzut sub semnul pragmatismului și a libertății totale, asumate. Personajele sunt în majoritate tineri, iar limba folosită este mai aproape de cea vorbită, asimilând experiențe argotice, neologisme și o gramatică mai laxă. Printre subiecte se detașează unele legate de infracționalitate ca: prostituția, consumul de droguri. Ele sunt tratate într-o manieră provocatoare, directă, născută dintr-o preocupare reală pentru social și nu din motive comerciale, ori dintr-un gust facil pentru spectaculos. Se constată și o apetență pentru creațiile interdisciplinare, unele texte fiind posibile scenarii pentru teatru-dans. În paralel cu concursul, **dramAcum** a dezvoltat și un program de traduceri a unor piese din limbi de mică circulație sau din țările foste comuniste. Revelația a fost că tinerii autori români își găsesc spirite cofraterne cu colegii lor de pe alte meridiane prin atitudine și teme. Ei oferă, la nivelul construcției dramatice, al meditației, premise de interpretare scenică mult mai bogate. Regretabil este însă că, deși cu un orizont cultural și uman mai cuprinzător și mai nuanțat față de autorii traduși care sunt deja cunoscuți și propulsați pe scene importante din Europa de Est și de Vest, românii au deocamdată un statut de cvasianonimi. Speranța curajoșilor inițiatori ai proiectului **dramAcum** este ca premianții concursului să reușească să depășească condiția de Cenușăreasă pe care o au încă tinerii dramaturgi azi, în teatrul românesc. Călin Blaga, Dinu Bodiciu, Mimi Brănescu, Cătălin Chirilă, Adina Dabija, Th. Denis Dinulescu, Roxana Dumitru, Alin Fumurescu, Vera Ion, Cristian Juncu, Cătălin Mihuleac, Eva Negru, Ștefan Peca, Eva Razna, Vlad Ioan Tăușance, Carmen Vioreanu așteaptă să-și vadă piesele aduse la rampă de teatre și de colegii lor de generație: actori, regizori, scenografi. Începutul a fost făcut, grupul **dramAcum** realizând spectacole cu piesele laureate. Astfel, Gianina Cărbunariu a montat *one woman show*-ul *Ostinato* de Cristian Juncu, cu tânăra actriță Elena Mocanu, care a fost reprezentat în cadrul Festivalului Dramaturgiei Românești de la Timișoara. Aceeași regizoare și-a pus în scenă la Teatrul Luni de la Green Hours propriul text *Stop the Tempo*, considerat de critica de teatru „ca strigăt al noii generații", el fiind invitat la Bienala New Plays from Europe 2004 de la Wiesbaden (Germania).

La Teatrul ACT s-a jucat *Gunoierul,* autor și regizor Mimi Brănescu, iar la Arad, *33 de grade* de Vlad Ioan Tăușance, în regia lui Ștefan Iordănescu. În cadrul programului Underground al Teatrul Bulandra, s-a prezentat spectacolul-lectură cu piesa lui Ștefan Peca: *Punami,* în regia lui Alexandru Berceanu, printre interpreți figurând actorii: Tora Vasilescu, Rodica Lazăr, Andreea Bibiri, Gheorghe Ifrim, Șerban Pavlu, Mirela Gorea, Ana-Maria Macaria și Daniel Popa.

Spectacol-lectură a avut și Dinu Bodiciu cu *Spațiu limitat* la Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara.

Sub deviza *Realitatea ca Sursă*, studenții de la U.N.A.T.C. i-au avut ca invitați pe dramaturgii Ștefan Caraman, Ștefan Peca, actorii Diana Voicu, Rodica Lazăr, Marius Chivu, Dragoș Bucur, Alexandru Papadopol, regizoarea Theodora Herghelegiu, conducătorii de companii Voicu Rădescu – *Teatrul LUNI de la Green Hours,* Claudiu Trandafir – *Compania 777,* Remus Cernea – *Noesis,* criticii Magdalena Boiangiu, Cristina Modreanu. La întâlnire au fost prezentate două tipuri de texte, ce aparțin unor contexte diferite: *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu și câteva fragmente din scenariul filmului *Marfa și banii* și piesele lui Ștefan Peca. Ele au fost urmate de discuții polemice.

Succesul grupului **dramAcum** în promovarea dramaturgiei contemporane străine a fost traducerea a zece texte, două dintre ele bucurându-se de montări remarcabile, selecționate și în Festivalul Național „I. L. Caragiale": *Drept ca o linie* de Luis Alfaro, regia Radu Apostol, la Teatrul „Maria Filotti" Brăila și *Mă cheamă*

Isbjorg. Sunt o leoaică de Havar Sigurjonsson, în regia Gianinei Cărbunariu, la Studioul Casandra.

În luna martie 2004 s-a lansat și proiectul **dramAcum2**, în parteneriat cu Teatrele ACT și Odeon, susținut financiar de Fundația „Rațiu–România“. Cu acest prilej, la grup au aderat: regizorii Ana Mărgineanu, Sorin Militaru, Adriana Zaharia și Vlad Massaci. Despre noii lor colaboratori, membrii fondatori **dramAcum** declară: „Principiul după care au fost invitați a fost afinitatea conceptuală artistică. Ne cunoaștem, ne simpatizăm, dar ceea ce ne apropie sunt mai ales spectacolele lor. *Genocid*, *Șefele*, *Bash, Morți și vii*, *K+M+R+L* sunt opțiuni care simțim că exprimă spiritul în care se dezvoltă proiectul nostru“.

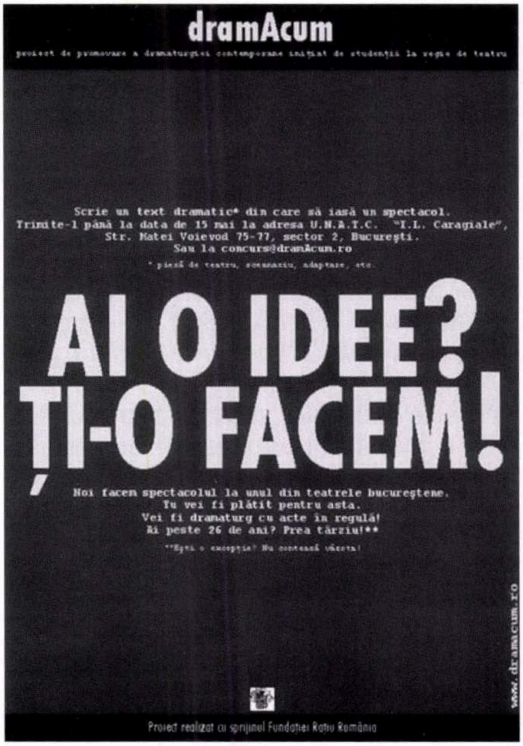
Deviza **dramAcum2** este *Treceți Granița*, solicitând „texte exportabile, agresive, adevărate, nesimțite, demente, implicate“. Au fost primite 85 de piese, fiind selecționate 11. Dintre acestea, cinci au fost prezentate în spectacole-lectură la Teatrul Foarte Mic în perioada 11–13 octombrie 2004: *D.W.* de Bogdan Georgescu, regia Radu Apostol, *Fuck you, eu.ro.pa!* de Nicoleta Esinencu, regia Alexandru Berceanu, *Radical* de Vera Ion, regia Ana Mărgineanu, *Elevator* de Gabriel Pintilei, regia Adriana Zaharia, și *Anatema [erased]* de Carmen Vioreanu, regia Gianina Cărbunariu.

Elevator de Gabriel Pintilei, text declarat câștigător al concursului **dramAcum2,** s-a concretizat și într-o producție finită, meritorie, în regia Adrianei Zaharia și scenografia lui Petrișor Staicu, având-u-i în distribuție pe tinerii actori Simona Popescu și Șerban Mihăluș. Interesul pentru valorosul text a fost confirmat de o nouă montare la Teatrul Luni de la Green Hours în regia autorului, cu Iulia Verdeș și Cristi Petrescu.

În programul **dramAcum2** s-au tradus texte din rusă, sârbă, greacă, macedoneană, polonă. Unele dintre ele au fost trimise de către Lubimovka Young Playwrights Festival din Moscova și Nada Project din Serbia, două structuri asemănătoare cu **dramAcum**. Astfel, cei de la Lubimovka au tradus *Fuck you, eu.ro.pa!* de Nicoleta Esinencu.

Piesele traduse în cadrul **dramAcum2** sunt: *Oxigen* de Ivan Vârâpaev, *Orchestra de pe „Titanic“* de Hristo Boicev, *Phoenixul și găina* de Andreas Flourakis, *Butoiul cu praf de pușcă* de Dejan Dukovski, *Fantomele* de Jelena Kajgo, *Jasiek* de Andrzej Maleszka și *Terorism* de Oleg și Vladimir Presniakov. Dintre acestea, *Oxigen*, tradus de Maria Dinescu, a fost prezentat în luna aprilie ca spectacol-lectură în cadrul parteneriatului cu Teatrul Odeon, în regia Gianinei Cărbunariu, cu: Ioana Barbu, Rolando Matsangos și DJ Luki.

Dezvoltarea modelului de cooperare *Dramaturg–Regizor* s-a continuat printr-un *workshop* desfășurat la Teatrul ACT și o tabără de creație la Bistrița/Colibița. *Logo*-ul celor două întâlniri a fost: *Cum să scrii ceva nou: strategii de dezvoltare creativă în scrisul dramatic contemporan*, iar profesorul a fost Roberta Levitow, bursier Fulbright. Licențiată în teatru a Universității Stanford, 1972, ea a regizat mai mult de 50 de spectacole la New York, Los Angeles și în alte orașe din S.U.A., având o experiență deosebită în dezvoltarea scriiturii originale. La activ are un stagiu la Universitatea din Hong Kong (2003); a condus *workshop*-uri internaționale de teatru în Africa de Est (sponsorizate de Fundația Ford/IIE) și în Polonia. Scrie la *The New York Times*, *American Theatre Magazine*. În 1992, a primit Premiul „Alan Schneider“ de Excelență pentru Regie, acordat de T.C.G. (Theatre Communications Group). Între anii 1990–2000 a predat la



proiect de promovare a dramaturgiei contemporane inițiat de studenții la regie de teatru

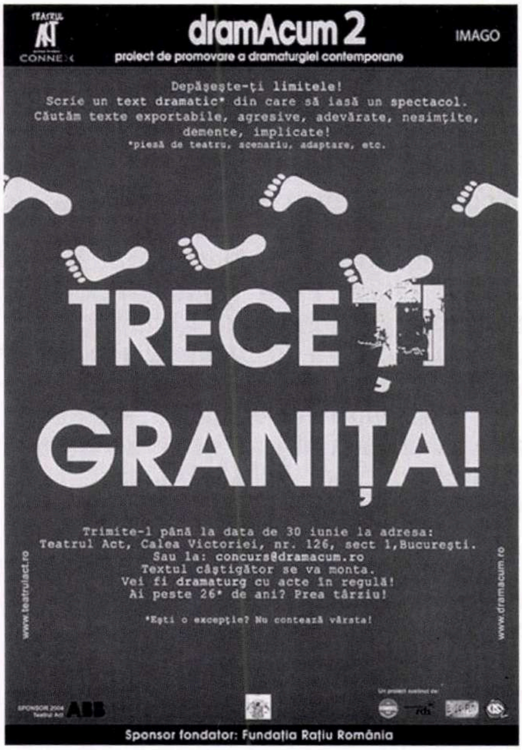
Scrie un text dramatic* din care să iasă un spectacol.
Trimite-l până la data de 15 mai la adresa U.N.A.T.C. "I.L. Caragiale",
Str. Matei Voievod 75-77, sector 2, București.
Sau la concurs@dramAcum.ro

* piesă de teatru, scenariu, adaptare, etc.

Noi facem spectacolul la unul din teatrele bucureștene.
Tu vei fi plătit pentru asta.
Vei fi dramaturg cu acte în regulă!
Ai peste 26 de ani? Prea târziu!**

**Ești o excepție? Nu contează vârsta!

Proiect realizat cu sprijinul Fundației Rațiu România



proiect de promovare a dramaturgiei contemporane

Depășește-ți limitele!
Scrie un text dramatic* din care să iasă un spectacol.
Căutăm texte exportabile, agresive, adevărate, nesimțite, demente, implicate!
*piesă de teatru, scenariu, adaptare, etc.

Trimite-l până la data de 30 iunie la adresa:
Teatrul Act, Calea Victoriei, nr. 126, sect 1,București.
Sau la: concurs@dramacum.ro
Textul câștigător se va monta.
Vei fi dramaturg cu acte în regulă!
Ai peste 26* de ani? Prea târziu!

*Ești o excepție? Nu contează vârsta!

Sponsor fondator: Fundația Rațiu România

Departamentul de Teatru al U.S.A.L., iar în prezent este cadru didactic la Colegiul Bennington.

Întâlnirea Robertei Levitow cu tinerii artiști români s-a materializat în șase noi piese scurte, imaginate de: Bogdan Georgescu, Vera Ion, Ioana Leca, Ioana Moldovan, Ioana Păun și Radu Popescu. Despre această experiență profesoara declara: „Simt că acum este momentul potrivit pentru dramaturgii tineri să vorbească despre schimbările din România, despre nou și ce a rămas vechi și anacronic în gândirea românească. Studenții români cu care am lucrat au o calitate mare: aceea de a fi educați ca regizori; ei au capacitatea de a gândi teatral, în comparație cu studenții americani care gândesc doar din punctul de vedere al televiziunilor și radiourilor, de unde și abundența dialogurilor. Astăzi este nevoie de un teatrul plin de imagini, cu dialoguri puține."

Participând activ la reușita experimentului, lectorul univ. Nicolae Mandea îi evidenția importanța: „Treptat, am înțeles că un nou concurs de dramaturgie nu înseamnă foarte mult dacă nu este completat de o formă corespunzătoare *Atelierului de creație* așa cum este el gândit în Facultatea de Teatru. Rezultatul a fost crearea atelierelor de dramaturgie și apariția Master-ului dedicat scrisului dramatic, la U.N.A.T.C."

Al doilea concept lansat de **dramAcum**: *Realitatea ca Sursă*, s-a concretizat în două acțiuni care urmăreau exploatarea potențialului teatral al zonelor marginalizate social. Ele au avut ca rezultat manifestarea de la Teatrul ACT intitulată *De pe stradă*, care a cuprins *Experimentul Glina*, ai cărui autori au fost: Iulia Popovici, Adriana Zaharia, Maria Obretin, Simona Popescu, Virgil Aioanei, Bogdan Georgesu și *Experimentul Gamblerii*, avându-i ca protagoniști pe: Radu Apostol, Viorel Cojanu, Mihai Cuciumeanu și Cătălin Stanciu.

Spiritul **dramAcum 1&2** l-am regăsit și în trei spectacole admirabile: *89...89... fierbinte după '89*, regia Ana Mărgineanu (Marele Premiu la Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara – ediția 2004) și *mady-baby.edu* de Gianina Cărbunariu – producții ale Teatrului Foarte Mic și *Fuck you eu.ro.pa!* de Nicoleta Esinencu, regia Claudiu Goga, la Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu" din Brașov.

A fost o vară fierbinte pentru **dramAcum**. Grupului fondator i s-au asociat noi adepți: Ștefan Peca, Vera Ion și Bogdan Georgescu. S-a pregătit lansarea în curând a unui program incitant pentru **dramAcum3**: *TRAFIC GREU – proiect pentru un centru de creație și educație teatrală plasat într-un mediu remodelat prin conversia unui spațiu industrial.*

Împreună cu Asociația „Persona", a cărei deviză este „educația creativă a publicului", s-a obținut și un spațiu teatral. El a fost inaugurat pe 10 august, în bulevardul Ion Mihalache nr. 123, cu sprijinul unui sponsor generos, ROMTELECOM.

Premiul Criticii care a fost acordat de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – Secția Română, în cadrul Galei UNITER 2004 grupului **dramAcum**, a fost un semn de recunoaștere a valorii acestor artiști, dar și un S.O.S. pentru directorii de teatre, regizori, secretari literari.

Căutați-i, acești tineri pot fi asul din mânecă pentru scena românească de azi și, cu siguranță, de mâine!

Nicoleta ESINENCU

Ștefan PECA.

Nicolae MANDEA

Concepte dramAcum

DRAMATURG–REGIZOR

Textul nu e teatru.

Cuvintele-cheie ale proiectului dramAcum sunt: ***teatralitate***, ***actualitate***, ***echipă de creație***.

Echipa dramaturg–regizor (una, două sau mai multe persoane) reprezintă nucleul germinal al creației teatrale și al mesajului acesteia.

Criteriul comun: teatralitatea. Texte care se dezvoltă în timpul repetițiilor, lucrând cu actorii, rezolvând simultan probleme de spațiu și de compoziție regizorală. Actori care participă la prospecții, documentare, dezbateri cu publicul.

Reportofonul, camera foto, camera video, abia apoi computerul și, desigur, ms office.

Teatrul nu e literatură.

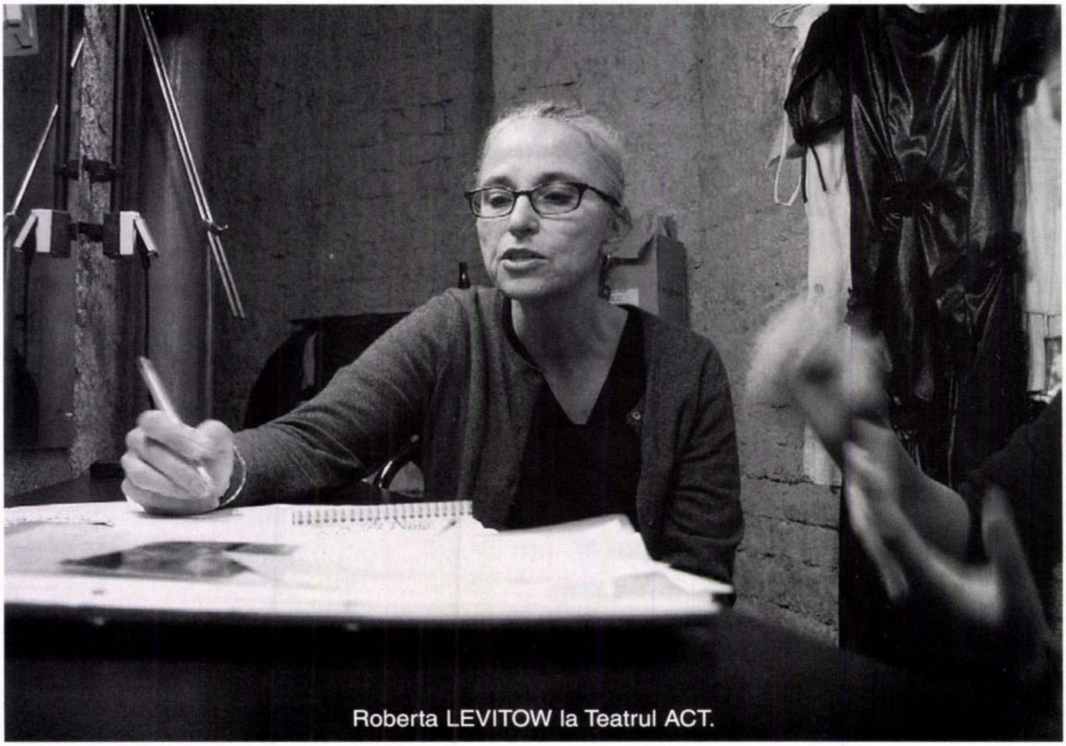
REALITATEA CA SURSĂ

Implicarea artei în social este chiar măsura autonomiei sale.

După o lungă perioadă de cenzură secvențială și aplicată textelor, spectacolelor și autorilor, putem înțelege azi că vânată era însăși realitatea. Toate segmentele cenzurate – fapte, personaje, istorii, reprezentări sociale – și-au căpătat dreptul la existență. Câte au câștigat dreptul la prezență scenică?

Descoperirea realității poate fi un mod de implicare și o strategie de creație. Gustul concretului, sensibilitatea la social prin grila biograficului și a individualului, iluziile și frustrările unei vieți în schimbare marchează puternic reprezentările culturii urbane contemporane. Cultura de masă, caracteristică „epocii reproductibilității mecanice a operei de artă“, inovativă și anticipatorie, cultura urbană actuală este prospectivă, dialogală și civică. Un teatru urban este un teatru al dialogului social, un teatru care înainte de a descoperi lumea în textele clasicilor, descoperă lumea în realitatea ei: cu limba vorbită azi, cu modul de a se comporta al omului de azi, cu felul său de a se defini conflictual cu semenii și de a rezolva situații-limită sau situații banale de viață – nu în cele din urmă, pista de încercare a vechilor tabuuri și a noilor norme.

Într-o lume a spectacolului și a realității virtuale, reîntoarcerea teatrului la sursa realității înseamnă și un pas pe drumul accidentat al redefinirii eticului.



Roberta LEVITOW la Teatrul ACT.

Ioana MOLDOVAN

Cum să scrii ceva nou?

La interviul de la Teatrul ACT s-au prezentat în jur de 30 de colegi, majoritatea studenți la Regie Teatru. Când am văzut-o și pe Gianina Cărbunariu așteptându-și rândul să intre, mi-am dat seama că Atelierul de Dramaturgie pentru care ne aflam cu toții acolo era un lucru serios. Și atunci, pentru prima dată, m-am întrebat dacă asta era ceea ce vroiam să fac cu adevărat.

Am fost admisă la interviu și, timp de o lună, m-am întâlnit cu ceilalți membri ai grupului pentru a discuta și a descoperi propriile noastre existențe ascunse în dosul rândurilor pe care le scriam.

Roberta Levitow, regizorul și dramaturgul american care a semnat strategia Atelierului, a venit cu un punct de vedere foarte bine definit despre ce înseamnă teatru contemporan. Pentru început, fiecare am primit o copie-manifest semnată José Rivera (unul dintre prietenii și dramaturgii ei preferați), care enunța 36 de „principii creative“, despre cum se scrie o piesă bună: *„[...] 3. Nu există o perioadă de timp determinată pentru scrierea unei piese. Gândește-te că s-ar putea ca cele mai bune idei să-ți vină pe patul de moarte. [...] 6. Fiecare fărâmă de dialog e ca ADN-ul: trebuie să conțină în ea atât începutul, cât și sfârșitul piesei. [...] 13. Adaugă ceva cu adevărat personal în fiecare personaj pe care-l scrii, chiar dacă aduni în el partea negativă a sinelui. [...] 15. Scrie din organe! Scrie din ochi, din inimă, din ficat, din fund – și doar în ultimă* *instanță folosește-ți creierul. [...] 22. Să nu-ți fie teamă de temele mari: moarte, războaie, identitate, destin, Dumnezeu, existență, politică, dragoste.[...] 27. Încearcă să fii misterios în scris, dar nu confuz! [...] 35. În toate piesele, scrie cel puțin despre un lucru imposibil. [...]*"

Surprinzător sau nu, teatrul se scrie după rețete. Iar noi am încercat să descoperim varianta românească pentru generația căreia îi aparțineam cu toții, pentru lumea în care trăiam. Atelierul trebuia să aibă ca finalitate scrierea unei piese scurte – ceea ce americanii numesc *Ten Minutes Play* (o piesă de zece minute). Obiectivul n-a fost, însă, realizat. Motivul? Au fost mult prea multe lucruri noi cu care ne-am întâlnit în metoda de predare a Robertei. Așa că am insistat pe acest inedit, dezvoltându-l prin exerciții practice.

Rămas fără „îndrumător", grupul nostru s-a mai reunit de câteva ori la U.N.A.T.C. Eram un front creativ, la jumătate de drum, care însă se vedea incapabil să parcurgă distanța rămasă și să-și dovedească identitatea în scris. Așa s-a născut ideea continuării atelierului de la ACT cu o tabără de dramaturgie în care Roberta și fiecare dintre noi să reușească să-și ducă la bun sfârșit ideile.

Primele trei zile ale întâlnirii desfășurate între 5–25 august 2004 le-am petrecut în incinta Muzeului Județean din Bistrița. Apoi am urcat la Colibița, un sat așezat pe marginea unui imens lac de acumulare.

Am locuit cu toții într-o cabană din lemn, spațioasă, cu foișor în grădină (loc care a devenit arena dezbaterilor colegiale). Cred că într-un asemenea loc își imaginase și Mihail Sebastian acțiunea din *Jocul de-a vacanța*. Noi însă n-am avut parte de vacanță. Am trăit într-un soi de carantină, izolare, refuzând obiecte precum televizorul sau telefonul mobil. Și toate acestea pentru că învățam să conjugăm verbul „a scrie teatru" în cel mai conștiincios mod posibil.

Dramaturgia ca antrenament.

Diminețile îmi păreau de departe cele mai interesante. După micul dejun, urma o mică încălzire în iarbă. Construiam exerciții sportive sau coregrafice pe o muzică relaxantă. Începeam prin a „compune" mișcări care apoi erau preluate și transformate de partenerul din dreapta; elaboram un fel de teatru-sport cu replici corporale. Mișcarea mea trebuia să declanșeze mișcarea celuilalt.

Dramaturgia ca exercițiu solitar.

Fiecare primea un punct de plecare: o fotografie alb-negru, un dialog, o anume poveste... „See what happens!" (*Vezi ce se întâmplă!*) spunea Roberta. „Don't decide it before!" (*Nu hotărî dinainte totul!*). Fiecare își căuta un loc și începea truda cu creionul și hârtia. Ore în șir...

Dramaturgia ca negociere.

O jumătate de pagină, o pagină, două, trei pagini chiar... Munca unei dimineți. După prânz, grupul se reunea în foișor. Fiecare citea ceea ce apucase să scrie. Se puneau întrebări, se răspundea, se tăiau replici, se ștergea. O replică genială se dovedea până la urmă inutilă. Trebuia să înveți să stai la zid, cu fața spre ceilalți. A scrie teatru nu înseamnă a ține un jurnal pentru întâmplări imaginare. Discuțiile mergeau dincolo de replicile gândite. Îți era greu să te lași despuiat. Uneori era atât de greu încât o luai ca pe o chestiune personală. Dar urma altcineva la rând și tu făceai la fel cu celălalt!

Când pagina scrisă devine teatru.

Textul citit de tine, autorul lui, pare atât de diferit citit de altcineva! E momentul în care croitorul, care și-a croit haina după măsurile proprii, o dezbracă și o oferă celorlalți. Primul moment de adevăr. Discuțiile sunt și mai virulente la masa prieteniei. Oralitatea asumată de voci și existențe separate de a ta scot în evidență carențele textului. Așa că o iei de la capăt.

Când pagina devine... spectacol.

Până la urmă grupul devine ceva familiar. A fost ușor să transmiți o obsesie unui grup, să-l faci interesat de ceea ce se va întâmpla în mica piesă cu personaje pe care toți le cunoșteau ca pe vecinii de vizavi. Dar oare va fi destul de puternic, de interesant pentru cei care o vor auzi întâia oară? Ai oferit destule detalii? Ceilalți, în spectacol, vor înțelege?

Bogdan Georgescu – aflat pe picior de plecare la University of Vermont (S.U.A.) ca student-bursier – a scris *România, te pup!* Dialogul e rarefiat, scurt și tăios. Adevăratul spectacol se întâmplă pe plan auditiv și olfactiv: o orchestră ad-hoc care ilustrează realitatea imediată a celor trei personaje aflate într-un compartiment mizerabil de tren. Se aud înjurături înfundate, ciocane în roțile de tren, aerul miroase greu a ceapă și parizer. În compartiment, trei oameni: un domn în vârstă și reținut, o cucoană care nu se așază până nu și-a pus pe scaun un prosop adus de acasă și o tânără care vrea să emigreze. Ce se întâmplă? Trenul se defectează în plin câmp, iar cei trei se văd nevoiți să caute o modalitate de a ajunge la destinația dorită. Numai că doamna pretențioasă moare stupid, complicând și mai mult lucrurile.

Vera Ion a scris despre doi tineri anonimi: El și Ea. Obosiți până la epuizare, fiecare are 3–4 slujbe. Viața lor e un continuu concurs de băut cafea și alte licori energizante. Cei doi se întâlnesc într-un magazin, certându-se pentru ultima cutie de *Redbull.* Episodic, tragem cu ochiul pe gaura cheii în existența fiecăruia, pentru ca finalul să-i prindă înconjurați de sticle goale. Nu mai au nici o grijă: sunt beți și fură o mașină. Mor într-un accident a cărui realitate e sugerată de un zgomot puternic și neașteptat, care te face să te întrebi dacă n-a fost cumva o dublă sinucidere planificată.

Ioana Leca și-a intitulat piesa *Sam+Poppy,* povestea unei fetițe ciudate care are o prietenă imaginară. Iar această prietenă imaginară are chef de distracție, așa că invită toate personajele celebre din povești și desene animate. Acestea vin și încep să vorbească așa cum nu au voie în povești. După zarva creată, fetița se supără, se maturizează și își respinge prietena imaginară.

Ioana Păun este autoarea textului *Head*, despre doi oameni singuri care, deși încep ca dușmani, în final se îmbrățișează. Unul este foarte înalt și iubește florile, iar celălalt e un pitic cu capul spart, rană pentru care îl învinovățește pe lungan. Limbajul are un iz hibrid, ceva între un dialog pentru copii și teatru absurd.

Radu Popescu a scris despre *Povestea unui ceas*, o ironie la adresa sistemului medical românesc. Personajele sunt tipologii bine definite: un țigan, un doctor tânăr, o tânără basarabeancă venită de peste Prut. „Ceasul“ este elementul care le definește viața: pentru unul e obiect personal, pentru altul e un lucru furat, apoi un cadou. Trecut prin atâtea mâini, ceasul e refuzat de toți pe motiv că *„Am și eu un ceas ca acesta, pe undeva...*“

Textul meu se numește *Diagnostic.* O bătrână care își câștigă existența adunând fiare vechi, ajunge la un hotel părăsit, cândva grandios. Acolo întâlnește o persoană dezagreabilă, arogantă, rece, care o conduce în lumea de dincolo. Întâlnirea cu Moartea se aseamănă cu o criză de schizofrenie, un tablou confuz al civilizației umane.

„Sunt piese despre inevitabilul ieșirii din copilărie și lumea ei de păpuși, despre haotica pendulare prin viață a unor oameni care-și doresc o jumătate de oră pentru un pahar de lapte și o felie de pâine cu unt de cacao, despre globul de sticlă al singurătății și foamea de celălalt, despre lumea românească a veșnicelor tranzacții ori variabila disperare a fugii de România, dar – mai ales – sunt piese despre un nou mod de a vedea teatrul ca text.“ Așa ne-a caracterizat, în nr. 236/2004 al *Observatorului cultural,* **Iulia Popovici**. Criticul teatral, contaminat de starea de spirit a grupului, a fost cu noi la Colibița și câteva luni mai târziu și-a așezat pe hârtie propriul „exercițiu“ de dramaturgie intitulat *770*. Este numărul Decretului din 1966, în numele căruia România Socialistă și-a lăsat cel puțin 9 353 de mame să moară. Din cele peste șapte milioane de avorturi ilegale, operate între 1966–1989, *770* – piesa Iuliei Popovici – spune povestea unui caz. Patru personaje se disculpă, motivându-și faptele și atitudinile, caduce după 15 ani de Românie globalizată. Textul a fost prezentat într-un spectacol-lectură, la Teatrul LUNI de la Green Hours, în regia Adrianei Zaharia.

Cu toții am încercat să scriem fără limite, pendulând între teatru-efect și teatru-cauză. Am insistat mai mult pe imagini și „efecte speciale" decât pe limbaj.

Dincolo de modalitatea clasică de a scrie, Roberta ne-a expus alte două metode: *shopping bag* – o sacoșă în care zilnic trebuie să se adauge un bilet despre lucrurile care l-au marcat pe potențialul dramaturg: un articol de ziar, o propoziție pe care a cules-o de pe stradă, o fotografie dintr-o revistă etc – toate constituind bucățile unui *puzzle* de a cărui construcție se va apuca când va fi pregătit; și *carnetul secret* – totdeauna la îndemână, însoțit de un pix care să înregistreze frânturi de conversații ai căror martori accidentali putem fi. Acest „tras cu urechea" te va face atent la cum se vorbește.

Dacă Roberta ar fi trebuit să scrie alături de noi, alegerea ei ar fi fost: *The Bus Play* (Piesa despre autobuz). Înghesuiala zilnică, „luptele" și „negocierea" pentru un loc pe scaun i s-au părut prin excelență teatrale, credibile, adevărate, exotice prin diversitatea de tipologii.

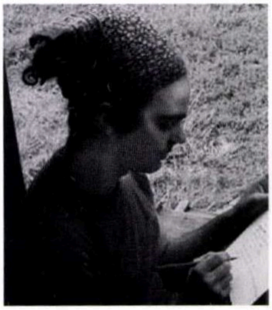
Experiența noastră nu s-a oprit aici. În luna octombrie a anului trecut, am fost cu toții prezenți la Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara. Acolo, am avut la dispoziție o dimineață întreagă, în cadrul colocviului *Cum să scrii ceva nou?*. Cu acest prilej, cele șase piese scurte ale noastre au fost prezentate într-un spectacol-lectură.

Cum se scrie ceva nou? Nu știu. Poate scriind doar cu substantive, sau creând emoții prin ceea ce rămîne ne-spus; îndrăgostindu-te de personajele pe care le-ai născocit... Scrisul e o afacere personală, iar dramaturgia e o sumă de experiențe subiective.

La Colibița

Împreună în Atelierul de Dramaturgie

Grupaj de ***Ioana MOLDOVAN***



Bogdan GEORGESCU (Regie teatru anul II, clasa prof. Liudmila Szekely Anton), autorul piesei ***România, te pup!***

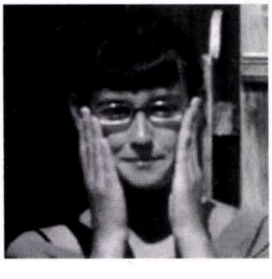
„Sunt lucruri care se întâmplă, fără să le cauți. Dar îți dai seama că te reprezintă, că te ajută să te exprimi, să vorbești, să comunici, să fuck da sistem, să te cari, să-ți macini organele – interne și externe –, să mori de dorul lor și apoi să nu mai poți fără ele. De ce teatru? De ce nu? Mă mai gândesc... “

Bogdan are 20 de ani; scrie poezie, proză scurtă și teatru. A lucrat ca asistent de regie la spectacolele: ***Stop the Tempo*** (regia Gianina Cărbunariu, Teatrul Luni de la Green Hours, 2003), ***Arden din Feversham*** (regia Dragoș Galgoțiu, Teatrul Odeon, 2002). Cu ***D.W.*** participă la concursul de dramaturgie **dramAcum2**, piesa fiind selecționată printre cele câștigătoare. Din august 2004, este student-bursier la University of Vermont (S.U.A.).

Vera ION (Regie teatru anul II, clasa conf. univ. Cristian Hadji-Culea), autoarea piesei ***Red Bull***

„Refuz să cresc mare!“

Vera are 24 de ani, dar se comportă cu multă responsabilitate. Realizează o dramatizare după ***Micul Prinț*** de Saint-Éxupéry, versiune pe care o și montează cu elevii Colegiului Național „Sf. Sava“ (București, 2003). Traduce piesa ***Dead Man's Blues*** de Caridad Svich, pusă în scenă în 2004 la Studioul Casandra. Este o fidelă participantă la concursul de dramaturgie **dramAcum**, unde s-a remarcat cu două texte: ***Gin și puțină muzică*** (2002) și ***Radical*** (2004). Din 2002 este redactor la revista FRACTURI. Cu volumul de poezii ***Copilul – cafea*** (Editura Ion Vinea) a primit Premiul ASB pentru debut.



Ioana LECA (Regie teatru anul II, clasa conf. univ. Cristian Hadji-Culea), autoarea piesei ***Sam + Poppy***

„1. *Teatru? Este atunci când oamenii se mișcă. Sau nu. Sau se mișcă. Sau nu. Sau se mișcă sau nu... 2. De ce teatru? Pentru că nu știu. 3. De ce scriu? Din inerție. 4. Ce teme mă interesează? Moartea (atunci când oamenii nu mai mișcă), jocul. Teatrul meu este ca atunci când plouă cu stele, meteoriți sau lămâi.“*

Ioana MOLDOVAN (Teatrologie anul III), autoarea piesei ***Diagnostic***

„Sunt curioasă de omul din oglindă, de bolnavul căruia medicii i-au administrat timp de 25 de ani un tratament greșit și care, sătul de spitale, și-a scos perfuziile și a fugit... la teatru. Imaginația e o formă a memoriei. Vreau să scriu dialoguri între oameni care poate nici nu mai sunt printre noi. Nu vreau să-i țin artificial în viață, ci doar să dau ascuțime unor cuvinte trecute cu vederea pentru că au fost rostite de persoane... neinteresante. Toți suntem interesanți."

Ioana, la 25 de ani, a coborât zece metri sub pământ, într-un beci în care se juca teatru. Acolo și-a îngropat vechea diplomă. E licențiată în Drept. Apoi s-a dus din nou la „școală", pe Matei Voievod nr. 75–77. Învață „abecedarul" teatrului și-și dorește să scrie.

Ioana PĂUN (Regie teatru anul II, clasa conf. univ. Cristian Hadji-Culea), autoarea piesei ***Head***

„Mie – în principiu – îmi vin în cap imagini. Nu-mi prea place dialogul. Nu prea cred în el.. Prefer să scriu chestii care țin de mine. Mi-am dat seama că ar trebui să mă apropii mai tare de generația mea și de ce o doare pe ea."

Ioana are 20 de ani și este din Cluj-Napoca.

Radu POPESCU (Regie teatru anul II, clasa conf. univ. Cristian Hadji-Culea) autorul piesei ***Povestea unui ceas***

„Sunt în căutarea unui soi de lume magică, a unui izvor de poveste pe care cred că îl voi găsi în teatru. Mă interesează temele fierbinți ale momentului care să fie transmise de personaje cât mai reale și nu de niște purtători de idei literaturizați. Teatrul meu sper să semene tot mai mult cu lumea. Vreau să ajung să scriu într-o zi o comedie de bună calitate."

Textul său ***Abluțiunea*** este nominalizat pentru Piesa anului 1995 în cadrul Galei UNITER și este publicat într-un volum colectiv la Editura UNITEXT.

În 2004, volumul său cu patru piese (***Abluțiunea, Aix Nebunul, Masa și scaunul, Gripa***) apare la Editura Cartea Universitară.

Aix Nebunul este în pregătire la Teatrul Radiofonic în regia lui Mihai Lungeanu.

Iulia Popovici, cronicar teatral

S-a alăturat grupului din curiozitate profesională. A consemnat cele întâmplate în *Observatorul cultural.* Acum semnează și ca dramaturg. Piesa ei, ***770***, scrisă ca urmare a lecților de dramaturgie de la Teatrul ACT, Bistrița / Colibița și din cadrul Masteratului de scriere dramatică de la U.N.A.T.C., a fost deja prezentată într-un spectacol-lectură la Teatrul LUNI de la Green Hours, în regia Adrianei Zaharia.

„DE PE STRADĂ" LA TEATRUL ACT

Iulia POPOVICI

Experimentul Glina

Existența unei comunități care depinde vital de o groapă de gunoi (al cărei nume, poetic, e *Ochiul boului*), care, pe lângă marginalizarea economică (a sărăciei excesive), suferă și o formă de discriminare etnică (locuitorii Glinei sunt țigani), și a cărei singură formă de vizibilitate publică e discursul pateticoid al televiziunilor, era unul dintre subiectele cele mai interesante și valorizabile teatral. La „experiment" au luat parte un regizor (Adriana Zaharia), trei actori (Maria Obretin, Simona Popescu, Virgil Aioanei), un dramaturg (Iulia Popovici) și un „om cu camera" (Bogdan Georgescu). „Personajele" au fost alese la întâmplare

(singurele condiții pe care trebuiau dintru bun început să le îndeplinească erau să fie o familie, de preferat un cuplu tânăr cu copii mici); a fost important faptul că au fost dispuși să arate echipei locul unde trăiesc, membrii familiei extinse (mama femeii), vecinii (nu foarte prietenoși) – tipul de locuire și scenografia spațiului cotidian erau unele dintre temele „experimentului". A existat o agendă a conversației: cum își petrec o zi obișnuită și sărbătorile, care le sunt relațiile cu autoritățile, strategiile justificative pentru modul lor de viață, momentele memorabile (întâlnirea cuplului, nașterea primului copil), distracțiile preferate (în special muzica), raportarea la trecut și viitor.

Rezultatul a fost o serie de înregistrări audio, video și foto, folosite pe urmă în întâlnirea publică. Materialul transcris a fost supus unui tratament dramaturgic, înregistrările video și fotografiile au fost montate; la lectura de la ACT au participat actorii care fuseseră la Glina și avuseseră un contact direct cu „sursele" personajelor, de la care au preluat tipul de pronunție, mișcările și poziția corporală.

Prevăzusem, în principiu, rezultatul, dar actul teatral are o strălucire specială. Fiecare amănunt observat devenea limbaj teatral, fiecare cuvânt contextualizat prin gest sau particularitate de vorbire și atitudine sugera și clarifica un întreg mod de viață. Actorii creau un flux uman și emoțional către o lume marginală pe care nu o cunoaștem și față de care adeseori avem teamă.

Biblioteca Județeană
MUREȘ

Radu APOSTOL

Experimentul Gambleri

Tema: „...de pe stradă!“. *Echipele: regizori și actori, dotați cu reportofoane, aparate de fotografiat și camere de filmat.*

Tema pe care mi-am ales-o a fost „Mania jocurilor de noroc“. În România, se manifestă foarte acut, cu precădere în mediile sociale aflate la periferie, tentația unui câștig substanțial imediat, care să rotunjească veniturile familiei sau care să te scoată din criza financiară, ocolind – la fel de celebra deja – funcție a cămătarilor.

În cartierul în care am copilărit, Drumul Taberei, pe fiecare stradă principală există zeci de localuri în care jocurile de noroc se practică cu patimă. M-am dus la prietenii mei din copilărie și am convins pe doi dintre ei să-mi permită mie și unui cameraman să-i filmăm și să-i intervievăm într-o noapte când „vor merge în pockere“.

Am plecat, deci, pe stradă împreună cu un actor, Viorel Cojanu, dotați cu cameră de filmat și reportofon. Am evitat să le spunem celor doi că Viorel este actor. Am spus doar că-i cameraman, pentru ca „personajele“ să se manifeste în deplina lor libertate. Aveam convingerea că, pentru ei, prezența unui cameraman la realizarea unui „filmuleț“ despre jocuri de noroc, avându-i pe ei doi ca personaje, nu era prin nimic neobișnuită. În schimb, ca să le justific prezența unui actor, care ar urma să-l interpreteze pe unul dintre ei, ar fi însemnat ca libertatea lor de manifestare să fie permanent anihilată de problema „da' cum m-o face ăsta pe mine?!“. Misia mea o cunoșteau, știau că sunt regizor, dar m-am substituit pe cât posibil unui reporter, necerându-le să facă nimic special, ci doar punând întrebări. În plus, mă tratau ca pe un „tovarăș“, aveau încredere în mine.

Întrebările vizau atât obținerea de informații despre tipurile de joc, sumele investite, câștiguri, pierderi, tipuri de săli, tehnică de joc – răspunsuri care ne puteau contura mai mult o radiografiere a temei, date tehnice; dar mai ales, au fost importante întrebările, prin ale căror răspunsuri puteam identifica natura jucătorilior, condiția lor socială, orizontul lor cultural, preferințe muzicale, prima experiență a jocurilor (botezul), cea mai nefericită experiență, cel mai mare câștig, credință, superstiții, prietenie, atitudine, familie...

În general, vânam experiențe personale, prin a căror naturalețe și subiectivitate a relatării, să putem surprinde ineditul, particularul, specificul, „sarea și piperul“ acestei tagme, deci *potențialul lor de teatralitate.*

Ulterior, în aceeași mansardă din Matei Voievod, am cules textele rezultate din materialele înregistrate. Recunosc că a fost poate cea mai dificilă întâlnire a mea cu Limba Română.

Cunoștințele mele în materie de sintaxă, topică, fonetică, ortografie mi-au părut inutile. Nu atât argoul, multitudinea de cuvinte sau sintagme, al căror înțeles nu-l știam, m-au blocat în înțelegerea materialului, ci neputința de a urmări vreo idee, de a prinde vreun sens chiar și al cuvintelor pe care le știam, sau credeam că le știu. Încercând să scriu ceea ce spuneau și, ulterior, citind, nu înțelegeam absolut nimic. Ajunsesem să nu mai înțeleg cum de-am putut avea totuși un dialog de câteva ore bune cu acei oameni! Mi-era imposibil, scriind și citind, să pot urmări vreo afirmație și să rămân cu vreun sens. Și totuși, petrecusem ore bune în compania acelor oameni, iar întrebările plecau de la afirmațiile lor, ceea ce înseamnă că în fața lor fiind, văzându-i, auzindu-i, capacitatea mea de înțelegere – și vreau să cred că și capacitatea lor de comunicare – erau mult mai mari, mai pregnante.

În primul rând, sensurile pe care le căutam erau vitregite, în textul scris pe care îl aveam sub ochi, de absența limbajului nonverbal al personajelor mele.

Limbajul mimico-gestual, pe care îl dezvoltau comunicând cu mine, făcea de multe ori să nu fie necesar cuvântul rostit. În consecință, și la ei „pauzele" erau de multe ori mai importante decât cuvântul rostit (așa cum se spune și în teatru).

Comunicarea dintre ei era și mai specială. E foarte interesant de analizat și de urmărit ce *transformări*, ce semnificații *suportă cuvintele* la acei oameni între care comunicarea „e dincolo de cuvinte". Experiențele comune, prietenia, habitarea într-un anumit mediu, cunoașterea foarte bine a temei abordate într-o relație, transformă *comunicarea* într-un *spectacol*, în care cuvântul rostit are aproape funcția unei borne de kilometraj pentru un conducător auto, sau poate, cum ar spune Artaud, „*cuvântul rostit în teatru* ar trebui să aibă semnificația pe care o are *cuvântul rostit într-un vis*".

Cu toate că întâlnirea noastră a purtat amprenta unui interviu – vânam deci „povești" – atenția personajelor mele față de narativitate era aproape nulă. De fiecare dată când *pe bandă* identificam o întâmplare, care mi-a fost relatată de unul dintre ei sau de amândoi, *în scris*, îmi devenea mult mai pregnantă *absența unei acțiuni_parcursive*. Coerența evenimentelor o puteai identifica doar din înlănțuirea senzațiilor și reacțiilor organice ale celor doi; doar în cazul relatării acestor „stări și senzații", trăite de cei doi, abundau amănuntele. În rest, propoziții scurte, eliptice, fără o concordanță a timpurilor.

Pe lângă *limbajul mimico-gestual*, pe care textul rezultat din transpunere nu-l conține, am remarcat funcția deosebită pe care o aveau atitudinile lor față de diversele teme abordate în discuție. Când spun *atitudine*, mă refer la un tot de informații, pe care reușeau să mi le transmită *atunci* și *acolo*, prin simpla respirație, prin mutarea centrului de atenție, prin reacțiile la factorii externi sau la orice eveniment – cât de mărunt – care se producea concomitent întâlnirii noastre.

Textul scris, care a rezultat din întrevederea noastră nu conține toate aceste informații. Nu cred că atitudinea „pro-didascalii" dintr-un text dramatic, poate suplini multiplele niveluri de comunicare între semeni.

Cu toate acestea, la două săptămâni de la interviu trebuia să producem pe scena Teatrului ACT, cu actori, acele secvențe de viață, pe care le-am investigat.

Într-o astfel de aventură, angajarea actorului presupune alte mijloace de abordare. Mai exact spus, *condiția de actor* în anul întâi cred că e mai aproape de aceea a actorului implicat *în teatrul documentar*. Prezența sa la interviu, participarea efectivă sunt obligatorii. Țin minte că, la un moment dat, în faza de culegere a textului, Viorel a simțit nevoia să citească cu glas tare „bucățile de text" rezultate și care mie nu-mi transmiteau nici un sens. Încercarea de a remarca și ulterior de a reda diferențele specifice de emisie, intonația, uneori chiar și textura vocii, are ca efect imediat conținerea – cumva „din afară" – a unui sens. Spiritul de observație, prezența de spirit, uneori improvizația, simțul critic sunt indispensabile unui creator (actor, regizor) într-o astfel de aventură, clipă de clipă.

Pe de altă parte, acest tip de abordare a unei teme, cu real potențial teatral, scoate la iveală diferențele majore, acute uneori, între „limba vorbită“ și cea literară, între *limba vorbită de publicurile noastre* și cea de pe *scena noastră*. Dicționarele cunosc multiple reeditări, pentru că limba e un organism viu. Cred că este absurd, scriind un text menit să fie prezentat pe o scenă, să aștepți reeditările, în loc *„să scrii de pe stradă“*.

Un alt aspect foarte important al experienței pe care am trăit-o, dând nas cu teatrul documentar și în căutarea noastră de a recupera *teatralitatea străzii*, a fost confruntarea materialului structurat de noi cu reprezentanți ai comunității. La această întâlnire dramAcum, am invitat și impresari ai formațiilor de Hip-Hop. Confruntarea cu ei, în aceeași întâlnire de la Teatrul ACT, a scos la iveală un potențial creativ în medii despre care până atunci și noi, dar și publicul nostru, fie știam foarte puțin, fie deloc.

Această metodă de *confruntare*, „de testare“ a *materialului teatral* de către *comunitate* (reprezentată mai ales prin oameni a căror existență este direct legată de temă), anterior întâlnirii firești cu publicurile de teatru, se dovedește a fi foarte sănătoasă peisajului nostru teatral. Devine, în primul rând, un *dialog real artiști–comunitate*, nemediat printr-un produs deja finit. N-am simțit nici o secundă că intimitatea mea creativă ar fi violată ori încorsetată. Ci dimpotrivă, am perceput această reacție ca pe un sfat al persoanei iubite, față de o problemă a mea, căreia îi caut rezolvare.

Teatrul are o formă simplă de validare a unei experiențe: comunicarea care se produce la întâlnirea cu spectatorii. Cei doi actori, Mihai Cuciumeanu și Cătălin Stanciu au avut pur și simplu succes, erau plini de umor și caldură, provocau reacții de distanțare ironică și simpatie pentru două personaje surprinzătoare, dar verosimile.

Proiect pentru dramAcum3
TRAFIC GREU

Proiect pentru un centru de creatie și educație teatrală plasat într-un mediu remodelat prin conversia unui spațiu industrial

MISIUNE

„Trafic Greu“ își asumă funcția de mediator teatral, restituie funcția artistică a teatrului în societate, insistând pe indispensabila utilitate a teatrului ca vector de comunicare în mediul social.

„Trafic Greu“ își propune să funcționeze ca un *centru multifuncțional și multidisciplinar*, independent în raport cu sistemul instituțiilor de spectacol, concentrat pe noile forme de expresie artistică create de tineri și adresate preponderent acestora, într-o firească relație cu noile tehnologii și rezultate ale științelor sociale.

Modalitatea principală de acțiune constă în a crea evenimente artistice și ateliere de lucru stimulative pentru dezvoltarea unei relații între cetățeni, artiști, mediatori culturali, educatori și asistenți sociali.

CONSTRUCȚIA CONCEPTUAL-INSTITUȚIONALĂ

Ne propunem construcția unei instituții culturale condiționată principial de următoarele teze de politică culturală:

1. Prioritatea întrebării „De ce se face teatru?" în raport continuu cu întrebările „Ce este teatrul?" și „Cui se adresează teatrul?"
2. Prioritatea socialului în raport cu individualul în experiența teatrală.
3. Prioritatea marginalității în raport cu centrul (descentralizare conceptuală)
4. Artele spectacolului construiesc reprezentări de sine ale grupului social prin intermediul cărora indivizii își reprezintă rolul public de cetățeni.

Mizăm, așadar, pe o definire a *intelectualului-artist ca expert al medierii sociale*, în opoziție extremă cu tipul *artist ca reprezentant al culturii experte.*

Dacă cultura este un mod de a lucra asupra imaginarului, democratizarea activității artistice impune reducerea distanței dintre artist și grupurile sociale natural organizate prin instituții cu rol de mediere culturală clar definită și prin existența „mediatorului cultural" ca rol social. Aceasta implică modificarea profundă a modului de producție prin redefinirea raportului cu „publicul", de fapt, cu populația din zona de acțiune a instituției mediatoare.

CONSTRUCȚIA PRAGMATICĂ

1. Teatrul TRAFIC GREU

Cladirea acestui teatru – un spatiu industrial reconvertit – trebuie să realizeze concret *metafora „fabricii"*: platformă teatrală (spectacole și spații de producție), spațiu pentru dans, studio audio-video.

În același timp, **Trafic Greu** trebuie să devină un teatru teritorial-comunitar-utilitar, care să evidențieze trăsături specifice de raport social, de limbaj, mentalitate, moravuri, implicat din interior în viața comunității, fără atitudini didacticist-moralizatoare. Tematica și strategiile de creație vor viza direct recuperarea povestilor ce domină imaginarul colectiv al comunității, printr-o dramaturgie și forme spectaculare stimulative. Nu este vorba de motivul estetic al refuzului scenei clasice, ci de o opțiune în sistemul de opoziții „teatru activ versus teatru creativ", „cultura anticipării versus cultura așteptării", de o intervenție socio-educativă în mediile tinerilor.

2.Acțiunea CULTURĂ/EDUCAȚIE

Acțiunea **Cultură/Educație** cuprinde două componente:

- Atelierul de scriere dramatică creativă.
- Atelierul de creație dramatică pentru școli (inclusiv teatru de animație și teatru de improvizație).

Figura emblematică a acestor programe va fi ARTISTUL-PEDAGOG.

Acțiunea **Cultură/Educație** va fi principalul vector de intervenție pentru realizarea punții de comunicare solide și stabile cu mediul comunitar.

ARGUMENT FINAL

Simultan cu reforma structurală a economiei și a societății se produc schimbări în dinamica orașului. Spații cu destinații industriale importante sunt astăzi părăsite sau devin adevărate surse de distrugere a fluxului natural al orașului prin amplasarea lor în zone ce au devenit de mult timp locuite. În noua logică a existenței comunitare nu au șansa de a-și redobândi vechiul rost. În consecință, se impune schimbarea funcției acestora, ele trebuie umanizate și asumate de comunitățile locale într-un mod pe care societatea românească încă nu l-a experimentat.

Necesități similare au condus la conversii spectaculoase atât în țările Comunității Europene, cât și în fostele țări socialiste. Proiectele diferă ca dimensiuni, de la gigantica transformare a Gării Orsay în muzeu (la Paris) sau conversia unei uzine electrice în galeria Modern Tate (la Londra) la intervenții de mai mică dimensiune, dar cu rezultate în cel mai direct beneficiu al comunității. Este necesară o conceptualizare specifică, putere de muncă și pragmatism generos, calități mai degrabă specifice tinerei generații și a asociațiilor de tipul **dramAcum**.

Radu APOSTOL

dramAcum3 și vânătoarea de spații

TRAFIC GREU este un proiect gestat de dramAcum în 2003.

Timp de aproape un an, am bătut Bucureștiul în identificarea unui spațiu, care să devină Teatrul dramAcum. Inițial i-am spus „Teatru", chiar dacă numele de dramAcum ne părea suficient pentru a desemna spațiul în care să ne manifestăm. Trebuia să spui „teatru", pentru ca gardienii, portarii și centralistele cu care intram în contact, să ne poată cât de cât identifica.

Înainte de a pleca pe stradă, s-a pus problema: pe ce zone să ne concentrăm: Centru sau Periferie? Argumentele au fost sensibil egale, prin urmare, am decis că noi ne dorim ca Teatrul dramAcum să fie „Pe Granița centru/periferie".

Primele spații vizate au fost vechile grădini de vară ori săli de cinematograf rămase în paragină.

search for: vechi cinematografe
grădini de vară

Dacă în cazul „grădinilor de vară", reacția proprietarilor (edililor noștri votați la centimă) a fost de „bovină la poarta nouă" – pentru ei „grădină de vară" era similar cu „terasă" –, în cazul cinematografelor vechi, reacțiile au survolat cu brio specia bovine, dar au rămas tot în regnul animal, mai exact: era o junglă!

Cel mai vizat de noi a fost cinematograful „Hermes", de pe strada Blănari. Câteva săptămâni de cereri și sesizări, ne-au lămurit că situația este foarte incertă: nimeni nu poate demara nimic, până când nu apare vreo cerere de revendicare din partea fostului proprietar.

În săptămânile care au urmat, căutarea noastră ne-a făcut existența suprarealistă. O simplă vizionare a unui film într-un vechi cinematograf întărea convingerea că aceste spații sunt soluția ideală. Ajunseserăm să ne dorim să vedem lacătul pus la vreun cinematograf, iar cuvântul „Renovare", similar nouă cu „de închiriat", devenea sloganul publicitar cel mai drag nouă. Nu înțelegeam cum poate fi lăsat un astfel de spațiu (vezi cinema Festival, Bulevard) să funcționeze în condiții mizere și cu numai 10–15 plătitori de bilete! Eram convinși că activitățiile noastre ar reactiva acel spațiu. Întrebările rămân și acum cu același răspuns: asta-i Românica!...

Ulterior am crezut că soluția ar fi preluarea cinematografului Studio Martin. Era o posibilitate: avea vad, era intrat în conștiința publicurilor pe care le vizam noi (la sfârșitul anilor '90 era spațiul în care majoritatea trupelor de Hip-Hop concertau la lansarea noilor albume). Însă preluarea spațiului de la Studio Martin ar fi fost posibilă doar în parteneriat cu un investitor, care își dorea menținerea unei discoteci și a unui bar de zi. În ciuda disperării noastre, marcă înregistrată de tranziție, am refuzat conceperea unui astfel de plan, mai ales că dimensiunile spațiului (în care ar fi trebuit să funcționeze și sala de proiecție pentru film) erau insuficiente coabitării fericite a dramAcum, discotecă/bar, cinema.

Search result: none

Ne-am reorientat.

Am început să ne concentrăm pe orice fel de spațiu, nume generic de cod: HALĂ.

search for: HALĂ, centru.

Un telefon primit, două sms-uri, e-mail și câteva beep-uri au regrupat dramAcum, nicăieri altundeva decât la Piața Romană. Am crezut că-i o glumă. A apărut Alex Berceanu și ne-am convins că-i pe bune. Identificase un spațiu chiar lângă KFC. O fostă hală, transformată pentru un timp în parcare suspendată. Forțând o ușă cu lacăt și excitând sistemul nervos, prevăzut sumar în fișa de post a unui portar, am reușit să aflăm că spațiul aparține fraților Păunescu. Tot era ceva... Dar Romînica a cunoscut atât de mulți Păunești, încât, cu greu am identificat *who's who*. Noi am reușit, Parchetul nu. În sensul că, la acea dată fiind pus sechestru pe proprietățile Păuneștilor (Șoimăreștilor!), era imposibil să se poată pune în discuție transformarea acelui spațiu printr-un Teatru. Era deja un „teatru" acolo!... și chiar și în apropiere, la „Nottara"...

search result: none

Ne-am reorientat, pe zona de periferie.

search for: HALĂ

Așa am ajuns, în câteva săptămâni, să vedem foste săli de sport, aflate momentan în paragină, pe terenurile aparținând Ministerului Apărării. Am văzut acolo unde se putea vedea... cu armata, ordinul e ordine?!

Ulterior, am identificat fosta întreprindere Ventilatorul. Cândva, Teatrul Levant colaborase cu Ventilatorul... Din nou câteva sms-uri și telefoane... și dramAcum s-a înființat la poarta întreprinderii. Protocolul de intrare în incinta întreprinderii – la acel moment aflată pe linie moartă – păstra cu dignitate și iubire de tradiții, același tipic ca atunci când în întreprindere intrau și muncitori, nu doar vizitatori. Nimeni nu era surprins de prezența noastră, lucru care ar fi trebuit să ne dea de gândit, dar ne-am lămurit mai târziu. Spații posibile erau foarte multe. Toate foste hale, din beton, cu înălțime de minim 5m... Erau ideale. Însă, la auzul cuvântului „teatru", oamenii ne-au orientat părintește către „sala de festivități". Vreo 40mp, cu înălțime de 3m, cu stâlpi pe mijloc, dar cu o „scenă" improvizată muncitorește. Toți pereții cu faianță cândva albă, perdele și draperii vișinii. Directorul și toți ceilalți erau chiar emoționați la gândul că va reînvia acel spațiu, care pentru cei mai în vârstă (momentan portari ori însoțitori) trezea nostalgii nebănuite.

Timid, am pretextat lipsa de acces direct din stradă, ceea ce ne-a înlesnit vizitarea HALELOR...

Am văzut, ne-au interesat, iar directorul și ceilalți ne-au dat de înțeles că putem demara procedurile de preluare.

Ne-am reîntors la mansarda din Matei Voievod 75–77 și am produs schema de funcționare a noului spațiu: TRAFIC GREU.

Ulterior, ne-am reîntâlnit cu direcția de la Ventilatorul. Am optat pentru hală, dar interesul lor era mai mult axat pe „scrie mata o cerere". Proiectul propriu-zis, TRAFIC GREU, nici n-au apucat să-l citească, căci lovitura de grație ne-a fost dată de la departamentul Marketing.

O astfel de hală, erau dispuși să ne-o ofere la prețul de 35.000$ chirie/an, la care se adăugau costurile de pază și protecție. Am rămas șocați doar pentru câteva clipe, căci Marketingul ne-a dat răspunsul: la acea dată, foarte multe televiziuni erau interesate să închirieze astfel de spații, preferate celor din afara Bucureștiului.

search result: none

Efectul a fost că am renunțat a mai căuta alte HALE, chiar dacă întreprinderi falimentare existau și există și vor... Lipsa unei reglementări clare pentru preluarea de către o instituție culturală a unui fost spațiu industrial ne lasă în imposibilitatea de a putea concura potențialii investitori care ar garanta propășirea materială a foștilor angajați (șomeri) sau alte firme-malaxor de divertisment.

search for: legi

search result: ... please wait...

TRAFIC GREU a rămas ca un proiect de realizat, un proiect pentru **dramAcum3**. Nu avem încă un spațiu pentru un astfel de teatru, dar avem un concept și un nume.

Andreea DUMITRU

Persona – dramAcum – DESANT. Teatrul de intervenție comunitară

Cât de anevoioasă și de imprevizibilă este, astăzi, la noi, condiția creatorului independent o dovedește și nașterea celui mai nou teatru de pe harta capitalei, DESANT, cofondat de grupul dramAcum și Asociația pentru educație creativă „Persona". Inaugurarea acestuia, pe 10 august, în bulevardul Ion Mihalache nr. 123, a fost prefigurată de tatonarea încăpățânată și îndelungată a multor altor spații convertibile în scene alternative, dar mai ales de acea încercare care s-a numit Teatrul de Debut, anunțată în urmă cu două stagiuni de o parte dintre principalii „actori" ai proiectului DESANT, dornici să continue experiența lucrului în echipă, dobândită pe scena Casandrei. După cum se știe, inițiativa lor nu s-a bucurat de susținerea logistico-financiară necesară și a trebuit abandonată. Între timp, debutanții s-au maturizat, dramAcum, nucleul originar, s-a consolidat și lărgit, iar mansarda conspirativă de la etajul IV al UNATC, în care studenții lui Nicolae Mandea învățau că „norocul îi ajută pe cei îndrăzneți", a devenit prea strâmtă. Așa încât, gestul Companiei ROMTELECOM de a le ceda un spațiu comercial le oferă cu adevărat, pentru prima dată, premisa multrâvnitei independențe artistice.

Frondă și pragmatism. Încă de la constituirea sa, în 2002, cartelul dramAcum (Vălean – Cărbunariu – Apostol – Berceanu și mentorul lor, lect. univ. Nicolae Mandea) a reușit să coaguleze un grup de regizori, scenariști, actori, scenografi, în jurul concursului bienal de dramaturgie, care îmbina tensiunea laboratorului de creație cu rigorile competiției. Pe măsură ce au apărut primele texte și spectacole, dar mai ales o dată cu lansarea manifestului *Stop the tempo*, au aderat la estetica grupului și artiști din alte promoții, semn că acesta dobândise deja o *marcă de identitate*, o fizionomie artistică recognoscibilă. Proprii îi erau, în primul rând, reactivitatea la problemele societății, cultul imediateții și determinarea de a schimba *statu quo*-ul: un limbaj teatral fie îmbâcsit de clișee, fie elitist, un mod de a scrie anacronic, literaturizant, destinat sertarului și raftului de bibliotecă, mai puțin scenei, un sistem administrativ imun la reformă. Critica i-a numit „generația 2000" pe acești tineri *désenchantés*, racordați la cotidian. Totuși, în mod paradoxal, *fundamentalismul derivei* prezent în scenariul poetic și violent politic al Gianinei Cărbunariu a fost dublat, în plan concret, de un program artistic revitalizant și pragmatic. Sub imperativul „aici și acum" a luat naștere, astfel, un nou tip de frondă, constructivă și contagioasă. Din păcate, nu și foarte eficientă în fața hățișului birocratic pe care îl presupunea punerea în practică a unor proiecte atât de ambițioase.

Pentru a supraviețui pe piața încă fragilă a teatrului independent, dramAcum (reunind, în prezent, 10 artiști tineri, preocupați de promovarea unei noi scriituri pentru scenă, precum și de colaborarea nemijlocită dintre regizor și dramaturg) a găsit soluția salvatoare a parteneriatului cu „Persona", asociație cu personalitate juridică, înființată de regizoarea Adriana Zaharia în același an 2002. Nimic conjunctural în această alianță, din moment ce ea oferă răspunsul la preocupări convergente, la idealuri și misiuni comune, câțiva dintre membrii dramAcum regăsindu-se, de altfel, printre cei 25 de regizori, actori, traducători, dramaturgi din echipa „Persona". Dacă cele două entități au avut până acum trasee separate, dar similare (cel mai reușit program marca „Persona" fiind, poate, cel desfășurat la Studioul Toaca, sub *logo*-ul *5 spectacole cu 5 atitudini*, după modelul reprezentațiilor cu piese traduse în premieră, lansat de dramAcum), ele au anunțat deja, pentru următorii trei ani, o serie de proiecte comune, sub egida DESANT. La noua formulă, „Persona" contribuie prin preocuparea sa pentru ceea ce se numește „educație creativă" și printr-o dorință de implicare în mediile sociale care nu au acces la cultura formală.

Teatru comunitar vs. teatru de consum. Inaugurat sub un nume cu rezonanțe belicoase, care face trimitere, însă, și la *desantul* literar al generației optzeciste, noul teatru e, deocamdată, mai mult o stare de spirit decât o realitate palpabilă. Neamenajat încă, fostul magazin de telefoane cu vitrine la stradă și câteva alveole, situate la subsolul unui bloc ca oricare altul din cartierele bucureștene, este animat de atitudinea tinerilor artiști, care preferă să vorbească despre priorități și strategii în loc să se lamenteze, care înțeleg să se implice în loc să aștepte conjuncturi favorabile. Ei își doresc să practice un teatru angajat și ofensiv sau, așa cum îl definea la conferința de presă regizorul Radu Apostol, un „teatru de intervenție comunitară". Conceput ca o structură flexibilă, mobilă, DESANT are toate șansele să facă istorie în zona independenței, dar mai ales în zona acelui gen de independență care, deși apelează la fonduri extrabugetare, sfârșește adesea prin a repeta modul de funcționare al teatrului instituționalizat.

DESANT anunță o schimbare de perspectivă, orientându-se dinspre *teatrul de consum* spre educația publicului, acceptat ca partener de dialog (un pas a făcut de curând, în același sens, și Teatrul ACT, prin *extrACT*, programul de „reabilitare a interesului pentru teatru în liceele bucureștene"). Dacă până acum spațiile consacrate ale teatrului independent de la noi erau *podul*, *mansarda* și *underground-ul*, invitând la o anume complicitate și la asumarea marginalității, DESANT iese la suprafață, convins că există un public potențial chiar și la periferia capitalei. El se dorește un teatru inspirat de „complexitatea socială, etnică și culturală" a orașului, pe care o prospectează și o investighează cu instrumente sociologice. Documentarea „pe teren" completează lucrul în atelier. Tinerii artiști își propun să repereze noi surse de teatralitate în mediile conflictuale, în zonele tabuizate ori defavorizate ale societății. Cele două lumi, a străzii și a scenei, se contaminează, astfel, și se îmbogățesc reciproc.

Iată de ce DESANT nu poate fi privit ca un teatru în accepțiunea clasică a termenului. Proiectat ca „centru de proiecte culturale", el aspiră să devină mai mult, un partener de dialog pentru structurile similare, propunând chiar „o platformă a independenților" (însă, ca un făcut, chiar în momentul în care tinerii își fac cunoscute intențiile, Ministerul Culturii, celălalt partener invitat de ei la discuții, traversează, din nou, o perioadă de criză).

Punctual, agenda DESANT, anunțată deja pentru intervalul 2005–2008, își propune să promoveze următoarele direcții:

1. *Educația prin teatru.* Tinerele actrițe Maria Obretin, Paula Gherghe și Carmen Florescu vor coordona, în colaborare cu psihologi și pedagogi, un program pentru cursul opțional de teatru, destinat tuturor ciclurilor de învățământ, de la cel preșcolar la cel liceal.

2. *Cercetarea teatrală și intervenția socială.* Adriana Zaharia va iniția un program de *teatru documentar*, în cadrul căruia texte noi vor fi montate și, ulterior, promovate în turnee de tip caravană, în 10 orașe de mici dimensiuni din România. Un alt proiect, intitulat *Young, Free and Single*, are în vedere detabuizarea unor teme și probleme specifice societății românești contemporane (violența cotidiană, sexualitatea tinerilor, consumul de droguri), supunându-le dezbaterii publice, în medii sau comunități care nu au acces la informație și cultură. La rândul ei, criticul și dramaturgul Iulia Popovici plănuiește o interesantă „cartografiere teatrală a Bucureștiului", prin care înțelege „trasarea, cu mijloace ale teatrului documentar, a unei „hărți" a Bucureștiului actual, cu temele urbanității sale de dată recentă, cu miturile și personajele lui cu psihologie circumscrisă acestui timp și spațiu".

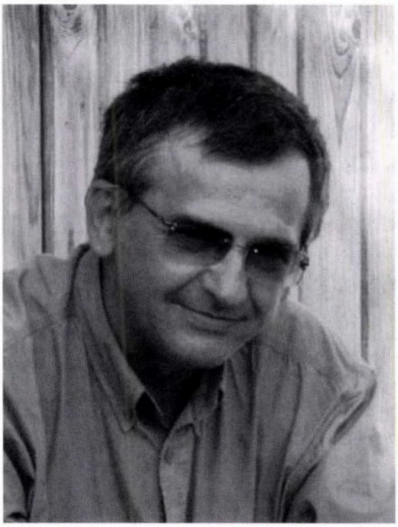
3. *Înnoirea textului dramatic românesc.* Saviana Stănescu se va alătura inițiatorilor Teatrului DESANT cu intenția de a coordona atelierul *Reimaginig the Classics*. Pentru început, va fi întors pe toate fețele mitul Antigonei, pe care îl consideră perfect compatibil cu societatea românească a anului 2005.

Prima stagiune DESANT, care se va deschide, cel mai probabil, în luna septembrie 2005, se anunță extrem de încărcată. dramAcum își va continua programul de spectacole-lectură cu cinci titluri noi. Va începe și a treia ediție a concursului deja consacrat, sub sloganul: „Inspiră-ne o piesă!". Grupul va derula, de asemenea, un proiect de traduceri din spațiul central-european, cu un prim modul dedicat Poloniei. Ana Mărgineanu va monta piesa *Vitamine* a Verei Ion, într-un regim de coproducție DESANT–Teatrul Foarte Mic. Gianina Cărbunariu promite să inițieze, la rândul ei, un parteneriat cu Royal Court, iar Roberta Levitow va anima a doua etapă a atelierului de dramaturgie de la Colibița.

Toate aceste inițiative nu se vor realiza, firește, fără un sprijin financiar consistent. Din fericire, dramAcum și „Persona" și-au câștigat deja parteneri serioși și fideli precum Fundația „Ion Rațiu", Pro Helvetia ori Institutul Suedez; din nefericire, tinerii fondatori ai Teatrului DESANT sunt deja mai obișnuiți să „acceseze" fonduri europene decât să apeleze la cele, ca și inexistente, ale Ministerului Culturii. Și asta, nu din vina lor.

Grupul dramAcum (CV)

NICOLAE MANDEA



Lector universitar în cadrul Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale“ București, Catedra de Regie Teatru, Scenografie și Coregrafie; secretar științific al Facultății de Teatru; coordonator al studioului Casandra (stagiunea 2002–2003).

Absolvent al I.A.T.C. „I. L. Caragiale“, specializarea Regie, și al I.P. „Traian Vuia“, profilul „Automatizări și calculatoare“.

Preocupări interdisciplinare (teatru, audiovizual, comunicare, educație), materializate în proiecte:

- *PERSONA – îmbunătățirea performanțelor în comunicarea interpersonală prin metode vizuale și teatrale; Atelier experimental de regie; Modelul teatral al comunicării în viața socială; Modelul spectacular al comunicării multimedia.*
- Membru în colectivul de redacție al volumelor: *Radu Penciulescu* (1999), *Crin Teodorescu* (2001), *Paul Bortnovski* (2003), editate de Centrul de Studii și Experimente Teatrale „Crin Teodorescu“.

Inițiator al Masteratului de Scriere dramatică (*playwriting*) la U.N.A.T.C. „I.L. Caragiale“ (2004).

Zone de interes: educația creativității, comunicarea socială, teatrul ca sferă a cunoașterii artistice, arte/multimedia.

RADU APOSTOL

Data și locul nașterii: 13 octombrie 1977, București

Studii:

- 2004 • Master în Regia Teatrului Contemporan la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale“, București
- 2002 • absolvent al U.N.A.T.C., Facultatea de Teatru, specializarea Regie Teatru, clasa conf. univ. Liudmila Szekely Anton

Spectacole:

- *Și au trăit fericiți* de Malin Axelsson, spectacol-lectură, Teatrul ACT (Festivalul Zvon de Suedia – Zilele Culturii Suedeze), 2004
- *D.W.* de Bogdan Georgescu, spectacol-lectură, Teatrul Foarte Mic, 2004
- *Woyzeck* după Georg Büchner, Teatrul „Maria Filotti“, Brăila, 2004

- *Doamnei profesoare, cu dragoste*...după *Dragă Elena Sergheevna* de Liudmila Razumovskaia (Proiectul Zeppelin de educație alternativă prin teatru, Fundația Athon, Primăria Capitalei și ARCUB), 2003
- *Decameronul* după Boccaccio, coregizor cu: Ana Mărgineanu, Alexandru Berceanu, Gianina Cărbunariu, Sorin Militaru, Festivalul de Artă Medievală de la Sighișoara, 2003
- *Iadul este amintirea fără putere de a mai schimba ceva* de Jonas Gardell, spectacol-lectură, Teatrul Bulandra, 2003
- *Keep walking* după *Woyzeck* de Georg Büchner, workshop UTE, Stuttgart, 2003
- *Drept ca o linie* de Luis Alfaro, Teatrul „Maria Filotti“, Brăila, 2002
- *Chip de foc* de Marius von Mayenburg, spectacol-lectură, Teatrul ACT, 2002
- *Acasă* după *Domoi* de Liudmila Razumovskaia, Teatrul „Ion Creangă“, 2001
- *Love story* după *The Odd Couple* de Neil Simon, Serile de Teatru „La Grande Maguy“, 2001
- *Before Breakfast* de Eugene O'Neill, Studioul Casandra, 2000
- *Doamnei profesoare, cu dragoste*... după Liudmila Razumovskaia, Studioul Casandra, 2000
- *Comando către moarte*, scenariu după *Escuadra* de Alfonso Sastre, coregizor cu Alexandru Berceanu, Casa Tineretului „Geo Bogza“, Câmpina, 1999

Alte activități:

- 2004 – preparator universitar, Catedra de Regie Teatru a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L .Caragiale“, București
- 2002 – membru fondator al proiectului de dramaturgie contemporană **dramAcum** (alături de Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Alexandru Berceanu și Nicolae Mandea)

Participări la festivaluri:

- 2005 – Bienala de Teatru Suedez, Umea, Suedia
- 2004 – Zile și Nopți de Teatru European, Brăila; *Woyzeck* de Georg Büchner, Coup de Théâtre – Festival de L'Institut Français
- 2003 – NADA International Meeting, Belgrad, Serbia
- *Drept ca o linie* de Luis Alfaro, Festivalul Intenațional de Teatru BITEI, Chișinău, Moldova
- 2002 – *Drept ca o linie* de Luis Alfaro, Festivalul Național de Teatru „I. L. Caragiale“, Secțiunea Teatrul de la Miezul Nopții; Festivalul Dramaturgiei Contemporane de la Brașov; Festivalul Teatru–Imagine de la Târgu Mureș; *Scenes from Büchner*, workshop UTE, Stuttgart; *Who Am I?*, workshop, Wiener Festwochen
- 2001 – *Acasă* după Liudmila Razumovskaia, Festivalul Național de Teatru „I. L. Caragiale“; DIONISIA Festival, Sozopol, Bulgaria
- *2000 – Before Breakfast* de Eugene O'Neill, Festivalul Național de Teatru „I. L. Caragiale“, Secțiunea OFF-Debut; Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu; *Doamnei profesoare, cu dragoste*... după Liudmila Razumovskaia, StudentFest Timișoara

Premii:

- 2004 – Premiul Criticii, acordat de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – Secția Română la Gala UNITER (împreună cu grupul **dramAcum**)
- 2002 – *Acasă* după Liudmila Razumovskaia, Premiul de Debut în Gala UNITER; OPERA PRIMA acordat de Ministerul Culturii și Cultelor; nominalizare pentru OPERA PRIMA la Premiile PROMETHEUS. *Drept ca o linie* de Luis Alfaro, Premiul Special al Juriului la Festivalul Dramaturgiei Contemporane de la Brașov;

Premiul pentru cel mai bun spectacol și nominalizare la Premiul pentru Regie, Festivalului Național de TEATRU-IMAGINE, Târgu Mureș

- 2001 – *Before Breakfast* de Eugene O'Neill, Premiul Special al Galei Absolvenților U.N.A.T.C. „I. L. Caragiale"
- 2000 – *Doamnei Profesoare, cu dragoste...* după Liudmila Razumovskaia, Premiul special al StudentFest, Timișoara

ALEXANDRU BERCEANU

Data și locul nașterii: 23 februarie 1978, București

Studii:

- 2004 – Master în Regia Teatrului Contemporan la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale", București
- 2002 – absolvent al U.N.A.T.C., Facultatea de Teatru, specializarea Regie Teatru, clasa conf. univ. Liudmila Szekely Anton

Spectacole:

- *Măsură pentru măsură* de W. Shakespeare, Teatrul „Tomcsa Sandor", Odorheiu Secuiesc, 2005
- *Realegerea lui Șuțu* de Dumitru Crudu, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, 2005
- *Fuck you, eu.ro.pa!* de Nicoleta Esinencu, spectacol-lectură, Teatrul Foarte Mic, 2004
- *Patricidul* de Erik Uddenberg, spectacol-lectură, Teatrul ACT, 2004
- *Chip de foc* de Marius von Mayenburg, Teatrul „Eugène Ionesco" Chișinău, 2004
- *A șaptea kafana* de Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu și Mihai Fusu, Teatrul Dramatic „Fanny Tardini" Galați, 2004
- *Preludiu prelungit* de Frederick Stroppel, Teatrul LUNI de la Green Hours, 2004
- *2 X otrava iubirii din salvie, 10–1 iubiri* după *Decameronul* de Boccaccio, coregizor cu: Ana Mărgineanu, Radu Apostol, Gianina Cărbunariu, Sorin Militaru, spectacole în aer liber, Festivalul de Artă Medievală, Sighișoara, 2003
- *Blestemul muritorilor de foame* de Sam Shepard, Teatrul de Stat Arad, 2003
- *Împăratul muștelor* de William Golding, 2003
- *Uzina de plăceri S.A.* de Valentin Nicolau, Teatrul „Nottara", 2002
- *Top Dogs* de Urs Widmer, spectacol-lectură, Teatrul ACT, 2003
- *Marisol* de José Rivera, Teatrul Odeon, 2002
- *Oscar,* după un scenariu de Theodora Herghelegiu, Teatrul Inexistent, 2001
- *Noaptea asasinilor* de José Triana, Studioul Casandra, 2000
- *Comando către moarte,* scenariu după *Escuadra* de Alfonso Sastre, coregizor cu Radu Apostol, Compania 2999, Casa Tineretului „Geo Bogza", Câmpina, 1999

Participări la festivaluri:

- 2005 – *A șaptea kafana* de Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu și Mihai Fusu, Festivalul „Capul de... Regizor", Buzău; *Măsură pentru măsură* de William Shakespeare, Festivalul Teatrelor Maghiare din afara Ungariei, Kisvarda
- 2004 – *A șaptea kafana* de Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu și Mihai Fusu, Festivalul Internațional de Teatru de la Brăila; Festivalul de Teatru de la Piatra

Neamț; *Preludiu prelungit* de Frederick Stroppel, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu

- 2003 – *Uzina de plăceri S.A.* de Valentin Nicolau, Festivalul Național de Teatru „I.L. Caragiale“, secțiunea „Tineri Creatori“; Festivalul „Capul de... Regizor“, Buzău
- 2002 – *Uzina de plăceri S.A.* de Valentin Nicolau, Festivalul Dramaturgiei Contemporane de la Brașov; Festivalul de Comedie de la Galați; *Noaptea asasinilor* de José Triana, Festivalul Țărilor Mării Negre, Trabzon, Turcia; Festivalul Școlilor de Teatru „Encounter-Setkani“, Brno, Cehia
- 2001 – *Oscar,* după un scenariu de Theodora Herghelegiu, „Les Rencontres de Bussang”, Franța
- 2000 – *Noaptea asasinilor* de José Triana, Festivalul de Umor Negru „Humoror“; Festivalul Național de Teatru „I. L Caragiale“, secțiunea OFF; Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu; *Preafrumoasa farmazoană,* Commedia dell'Arte, Festivalului de Artă Medievală de la Sighișoara

Traduceri:

- *Noaptea asasinilor* de José Triana, *Marisol* de José Rivera, *Codrii* și *Sexual Perversity in Chicago* de David Mamet, *Pânza de păianjen* de Eduardo Pavlovsky, *Blestemul muritorilor de foame* de Sam Shepard, *Preludiu prelungit* de Frederick Stroppel

Alte activități:

- 2003 – preparator universitar la Catedra de Regie Teatru a U.N.A.T.C. „I.L. Caragiale“; coordonator artistic în Programul „Zeppelin“ de educație alternativă prin teatru, realizat de Fundația Athon, Primăria Capitalei și ARCUB; coordonator al Secțiunii de Teatru a Festivalului de Artă Medievală de la Sighișoara
- 2002 – coordonator artistic în cadrul Festivalului de Teatru Amator British Airways; membru fondator al proiectului de dramaturgie contemporană **dramAcum** (alături de Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol și Nicolae Mandea)

Premii:

- 2004 – Premiul Criticii acordat grupului **dramAcum** de către Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – Secția Română, în cadrul Galei UNITER; *Uzina de plăceri S.A.* de Valentin Nicolau, Premiul pentru cel mai bun tânăr regizor, acordat de Ministerul Culturii și Cultelor; *A șaptea kafana* de Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu și Mihai Fusu, Premiul Juriului la Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț
- 2002 – *Marisol* de José Rivera, Premiul pentru cea mai bună regie în cadrul Galei Absolvenților U.N.A.T.C. „I. L. Caragiale“

GIANINA CĂRBUNARIU

Data și locul nașterii: 9 august 1977, Piatra Neamț

Studii:

- 2005 – studentă la Masterul de Scriere Dramatică (playwriting) al Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale“, București
- 2004 – absolventă a U.N.A.T.C., Facultatea de Teatru, specializarea Regie Teatru, clasa prof. univ. Valeriu Moisescu

Scenă din *Stop the Tempo.*

- 2000 – absolventă a Universității București, Facultatea de Litere, secția Română–Franceză

Spectacole:

- *Trafic* – proiect realizat în colaborare cu OIM, pe tema traficului de carne vie; spectacol jucat în 9 orașe din țară, 2005
- *Oxigen* de Ivan Vârâpaev, spectacol-lectură, Teatrul Odeon, 2005
- *mady-baby.edu* de Gianina Cărbunariu, Teatrul Foarte Mic, 2004
- *Anatema* de Carmen Vioreanu, spectacol-lectură, Teatrul Foarte Mic, 2004
- *Stop the Tempo* de Gianina Cărbunariu & Marius Ianuș, Teatrul LUNI de la Green Hours și Studioul Toaca, 2004
- *Norocul îi ajută pe cei îndrăzneți* de Franz-Xaver Kroetz, Teatrul ACT, 2003
- *Decameronul* după Boccaccio, coregizor cu Radu Apostol, Alexandru Berceanu, Ana Mărgineanu, Soria Militaru, Festivalul de Artă Medievală, Sighișoara, 2003
- *Mă cheamă Isbjorg. Sunt o leoaică* de Havar Sigurjonnson, Studioul Casandra, 2002
- *Ostinato* de Cristian Juncu, spectacol-lectură, U.N.A.T.C., 2002
- *Cum aș putea să fiu pasăre* de Matei Vișniec, U.N.A.T.C., 2002 (spectacol preluat de Centrul Cultural MAD)

Autor dramatic:

- 2005 – *Stop the Tempo*, text este tradus în poloneză și publicat în revista DIALOG; *Tipii ăștia seamănă cu părinții noștri,* text inclus în spectacolul *Broken Voices*, montat de New Company, Tristan Bates Theatre, Londra

- 2004 – *mady-baby.edu* de Gianina Cărbunariu, Teatrul Foarte Mic; *Stop the Tempo*, spectacol-lectură, Coolture, Berlin, Germania; Fringe Festival, Dublin, Irlanda
- 2001 – *Honey*, text inclus în spectacolul *Ocean Café*, regia Radu Afrim, Teatrul Tineretului din PiatraNeamț
- 2000 – *Irealități din Estul sălbatic imediat*, text publicat în volumul „After Censorship“, Editura UNITEXT

Alte activități:

- 2004 – coordonator al proiectului *5 spectacole cu 5 atitudini*, Studioul Toaca (realizat împreună cu: Adriana Zaharia, Alexandra Badea, Răzvana Cernat și Robert Bălan)
- 2002 – membru fondator al proiectului de dramaturgie contemporană **dramAcum** (alături de Andreea Vălean, Radu Apostol, Alexandru Berceanu și Nicolae Mandea)
- 2001–2002 – regizor și consultant în scenaristică în proiectul *Teatru educațional în licee*, organizat de ARAS

Participări la festivaluri:

- 2005 – *Stop the Tempo* de Gianina Cărbunariu, Festivalul Kontakt, Torun, Polonia; Festival de Théâtre des Amériques, Montréal, Canada; *mady-baby.edu* de Gianina Cărbunariu, Festivalul *Underground* de la Arad
- 2004 – *Stop the Tempo* de Gianina Cărbunariu, Bienala *New Plays from Europe*, Wiesbaden, Germania; Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu; Festivalul Național „I. L. Caragiale“, Secțiunea „Tineri creatori“; Festivalul *Underground* de la Arad; *Norocul îi ajută pe cei îndrăzneți* de Franz-Xaver Kroetz, Fringe Festival, Dublin, Irlanda
- 2003 – *Mă cheamă Isbjorg. Sunt o leoaică* de Havar Sigurjonnson – Festivalul Național de Teatru „I. L. Caragiale“, Secțiunea „Tineri creatori“; Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu
- 2002 – *Ostinato* de Cristian Juncu, spectacol-lectură, Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara

Participări ateliere:

- 2005 – artist în rezidență invitat de Asociația Centrifuge, Valence, Franța; atelier cu piesa *Kebab*, dezvoltată în timpul rezidenței din 2004 de la Teatrul Royal Court, Londra
- 2004 – *International Playwriting Residency*, Royal Court, Londra (rezidența a fost susținută financiar datorită Premiului pentru dezvoltare profesională acordat de British Council România și datorită sprijinului Fundației „Rațiu- România“); atelier condus de Biljiana Srbljanoviè, *New Playwrights from Europe*, Wiesbaden, Germania; atelier de dramaturgie condus de Roberta Levitow, Teatrul ACT
- 2003 – atelier *Hamlet* condus de Tompa Gábor, Académie de L'Union, Limoges, Franța
- 2001 – atelier *Geo-politics and Theatre*, cu lucrarea *Multiculturalism and Theatre*, Skopje, Macedonia; *Round Table for Young Theatre Directors*, Sozopol, Bulgaria

Premii:

- 2004 – Premiul Criticii acordat de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – Secția Română la Gala UNITER (împreună cu grupul **dramAcum**: Andreea Vălean, Radu Apostol, Alexandru Berceanu și Nicolae Mandea)

- 2002 – *Mă cheamă Isbjorg. Sunt o leoaică* de Havar Sigurjonnson, Marele Premiu pentru cel mai bun spectacol la Gala Absolvenților U.N.A.T.C. „I. L. Caragiale“; Marele Premiu la Festivalul Școlilor de Teatru Hyperion
- 2000 – *Irealități din Estul sălbatic imediat*, Marele Premiu la Concursul Național de Dramaturgie organizat de Ministerul Culturii

ANA MĂRGINEANU

Data și locul nașterii: 1 decembrie 1978, București
Studii:

- 2002 – absolventă a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale“ București, Facultatea de Teatru, specializarea Regie Teatru, clasa conf. univ. Liudmila Szekely Anton

Coca BLOOS în *89... 89... fierbinte după ’89.*

Spectacole:

- *Cheek to Cheek* de Jonas Gardell, spectacol-lectură, Teatrul „Bulandra“, 2004
- *Radical* de Vera Ion, spectacol-lectură, Teatrul Foarte Mic, 2004
- *De mamă* de Sofia Freden, spectacol-lectură, Teatrul ACT, 2004
- *89... 89... fierbinte după '89*, scenariu propriu după Ștefan Caraman, Petre Barbu, Peca Ștefan, Paul Cilianu, Călin Blaga, Teatrul Foarte Mic, 2004
- *Cheek to Cheek* de Jonas Gardell, Teatrul de Stat Arad, 2004
- *Ca să vezi* de Nina Ţânţar, spectacol-lectură, Teatrul de Stat Oradea, 2003
- *Morţi şi vii* de Ștefan Caraman, Teatrul Odeon, 2003
- *Arăt bine azi?* după Xavier Durringer, Teatrul LUNI de la Green Hours, 2003
- *Decameronul* după Boccaccio, coregizor cu Radu Apostol, Alexandru Berceanu, Gianina Cărbunariu, Sorin Militaru, Festivalul de Artă Medievală de la Sighișoara, 2003
- *Morţi şi vii* de Ștefan Caraman, spectacol-lectură, Teatrul Odeon, 2002
- *Deșeuri* după Matei Vișniec, Teatrul LUNI de la Green Hours, 2002
- *Cronici din toate zilele, cronici din toate nopţile* de Xavier Durringer, Studioul Casandra, 2001

Participări la festivaluri :

- 2004 – *89... 89... fierbinte după '89*, Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara; Festivalul Dramaturgiei Contemporane de la Brașov; FestCo București
- 2003 – *Deșeuri* după Matei Vișniec, nominalizat pentru OPERA PRIMA la Gala Premiilor „Anonimul“ și pentru Premiul pentru debut la Gala UNITER
- *Arăt bine azi?* după Xavier Durringer, Festivalul „Capul de... Regizor“, Buzău
- *Morţi şi vii* de Ștefan Caraman, Festivalul Naţional de Teatru „I. L. Caragiale“
- *Decameronul* după Boccaccio, Festivalul de Artă Medievală de la Sighișoara
- 2002 – *Deșeuri* după Matei Vișniec, Festivalul Naţional de Teatru „I. L. Caragiale“, Secţiunea *Teatrul de la Miezul Nopţii*; Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara; Gala Tânărului Actor „Hop“ , Mangalia

Premii:

- 2004 – *89... 89... fierbinte după '89*, Cel mai bun spectacol la Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara și Premiul Special al Juriului la Festivalul Dramaturgiei Contemporane de la Brașov
- 2002 – *Deșeuri*, după Matei Vișniec, Cel mai bun spectacol la Gala Tânărului Actor „Hop“, Mangalia

ANDREEA VĂLEAN

Data și locul nașterii: 17 martie 1972, București

Studii:

- 2002 – absolventă a Universităţii Naţionale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale“ București, Facultatea de Teatru, specializarea Regie Teatru, clasa prof. univ. Tudor Mărăscu
- 1996 – Master în „Managementul organizaţiilor ofertante de servicii sociale“, Universitatea București, Facultatea de Sociologie, Psihologie și Pedagogie

Spectacole:

- *Ultimul joc de tarot*, autor și regizor Andreea Vălean, Teatrul Evreiesc de Stat, 2005

- *Norway. Today* de Igor Bauersima, Teatrul Odeon, 2002
- *Povești de familie* de Biljiana Srbljanovič, Teatrul Nocturn, București, 2001
- *Emigranții* de S. Mrožek, Studioul Casandra, preluat de Centrul Internațional pentru Artă Contemporană, 2000

Autor dramatic:

- 2005 – *Kiki și Bozo*, Teatrul din Göteborg, Suedia (premiera în luna octombrie); *Eu când vreau să fluier, fluier*, Teatrul Dorosle, Varșovia, Polonia (în repetiții)
- 2004 – *Kiki și Bozo,* Teatrul Dusko Radovič, Belgrad, Serbia
- 2002 – *Unde se duce fumul*, Teatrul Royal Court Londra; *Kiki și Bozo,* Teatrul de copii, Skopje, Macedonia (text tradus în albaneză și macedoneană)
- 2001 – *Conspirație în sinagogă*, text tradus în germană și engleză, nominalizat la concursul Piesa Anului, UNITER, 2000
- 2000 – *Eu când vreau să fluier, fluier* în volumul „Balkan Plots“, la Aurora Press London. Textul a fost tradus în limbile: engleză, germană, polonă, maghiară, suedeză și a generat 5 spectacole la: *Teatrul Național din Târgu Mureș, Teatrul Național din Iași, Teatrul Național din Timișoara, Studioul Casandra, Teatrul de Comedie.*

Scenarist:

- 2004 – *Iisus și prietenii lui*, regia Cătălin Mitulescu, lung-metraj, preproducție
- 2003 – *Trafic*, regia Cătălin Mitulescu, scurt-metraj, 35 mm, color; *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*, regia Cătălin Mitulescu, lung-metraj, 35 mm, color
- 2002 – *Gerone*, regia Cătălin Mitulescu, scurt-metraj, 35 mm, color
- 2001 – *17 minute întârziere*, regia Cătălin Mitulescu, scurt-metraj, 35 mm, color
- 1999 – *Eu când vreau să fluier, fluier* (coscenarist, alături de Cătălin Mitulescu)

Producător de film:

- 2004 – *Jurnalul lui Mihail Sebastian*, documentar, regia Corina Ilie

Alte activități:

- 2002 – membru fondator al proiectului de dramaturgie contemporană **dramAcum** (alături de Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu și Nicolae Mandea)

Participări la festivaluri:

- 2003 – *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*, proiect selectat la Mannheim Film Festival; *The Fence Project* și *Intâlnirea IETM*, Birmingham; *European Performing Arts Forum – Jewish Spaces in European Theatre,* Praga
- 2002 – *17 minute întârziere*, scurt-metraj selecționat la Festivalul de Film de la Cannes
- 2001 – *Povești de familie* de Biljiana Srbljanovič, Teatrul Nocturn, București, Festivalul Internațional de Teatru de la Piatra-Neamț și Gala Tânărului Actor „HOP“, Mangalia
- 2000 – participare ca dramaturg la Bienala de la Bonn, reprezentând România cu spectacolul *Eu când vreau să fluier, fluier*, regia Theodor Cristian Popescu, Teatrul Național din Târgu Mureș
- 1999 – ALTFEST Bistrița; Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu
- 1998 – European Playwrights Festival, Berlin

Concursuri:

- 2001 – câștigătoare a concursului de scenarii de film de lung-metraj EUREKA, Istanbul
- 1999 – câștigătoare a concursului de scenarii pentru film de lung-metraj organizat de ONC

Burse:

- 2004 – câștigătoare a bursei oferite de Fundația „Rațiu–România“, pentru proiectul **dramAcum**

- 2003 – câștigătoare a bursei NIPKOV–Berlin cu scenariul de film de lung-metraj *Estul meu*
- 2001 – câștigătoare a *grant*-ului Fundației „Rațiu–România", pentru proiectul **dramAcum;** bursieră International Residency, Royal Court, Londra
- 1993 – bursieră Tempus la Hogeschool Sittatd, Olanda

Premii:

- 2004 – Premiul Criticii acordat de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – Secția Română, la Gala UNITER (împreună cu grupul **dramAcum:** Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu și Nicolae Mandea)

ADRIANA ZAHARIA

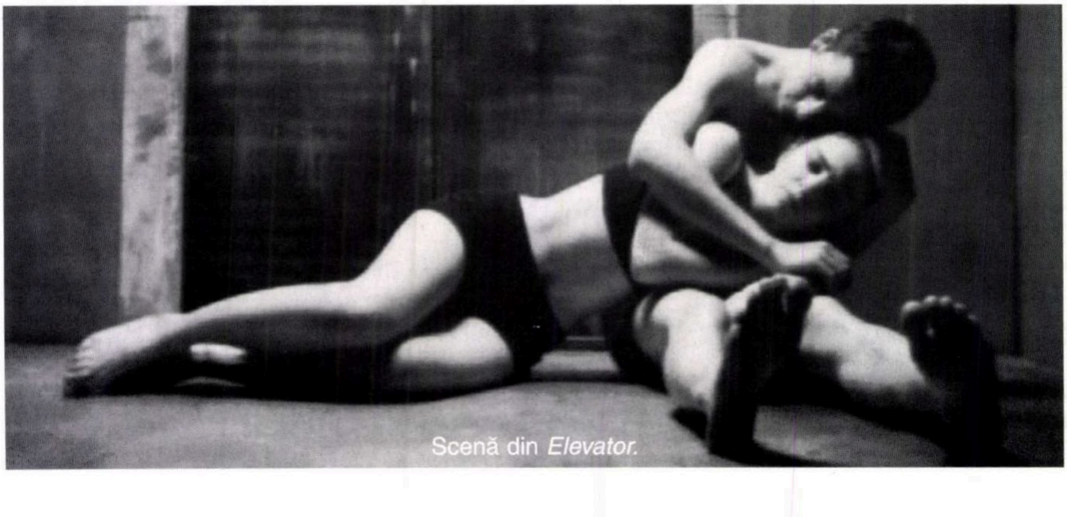
Data și local nașterii: 16 octombrie 1970, Caracal

Studii:

- 2004 – absolventă a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale", București, Facultatea de Teatru, specializarea Regie Teatru, clasa prof. univ. Valeriu Moisescu
- 1998 – absolventă a UNATC „I. L. Caragiale", Facultatea de Teatru, specializarea Arta Actorului, clasa prof. univ. Dem Rădulescu

Spectacole:

- *770* de Iulia Popovici, Teatrul LUNI de la Green Hours, spectacol-lectură, 2005
- *Elevator* de Gabriel Pintilei, Teatrul Foarte Mic, 2005
- *Girl Power* de Eva Massiri, spectacol-lectură, Teatrul ACT, 2004
- *Șeherezada* de Jonas Gardell, Studioul Toaca (în cadrul proiectului *5 spectacole cu 5 atitudini*), 2004
- *Autorități portuare* de Connor McPherson, spectacol-lectură, Teatrul ACT, 2003
- *Șeherezada* de Jonas Gardell, spectacol-lectură, Clubul „La Scena", 2003
- *Vedete*, Teatrul Odeon (Proiectul „Zeppelin" de educație alternativă prin teatru, Fundația Athon, Primăria Capitalei și ARCUB), 2003



Scenă din *Elevator*.

- *Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind, proiect-social al Fundației PRO HELVETIA, Tulcea, 2003
- *K+M+R+L* de Mattias Anderson, Studioul Casandra, 2003

Participări la festivaluri:

- 2004 – *Cum să scrii ceva nou?*, spectacol-lectură pe texte de: Vera Ion, Ioana Leca, Ioana Moldovan, Ioana Păun, Bogdan Georgescu și Radu Popescu, în cadrul Festivalului Dramaturgiei Românești de la Timișoara

Alte activități:

- 2004 – coordonator al proiectului *5 spectacole cu 5 atitudini*, Studioul Toaca (realizat împreună cu: Gianina Cărbunariu, Alexandra Badea, Răzvana Cernat și Robert Bălan); membru **dramAcum**, proiect pentru o dramaturgie contemporană
- 2002 – membru al Asociației pentru educație creativă „Persona"

Gala UNITER 2004

Asociația Internațională a Criticilor de Teatru (A.I.C.T.) – Secția Română a acordat PREMIUL CRITICII grupului **dramAcum**, format din tinerii regizori **Andreea Vălean**, **Gianina Cărbunariu**, **Radu Apostol**, **Alexandru Berceanu**, coordonați de lect.univ. **Nicolae Mandea**, pentru realizările din cadrul proiectului de promovare a noii dramaturgii românești și străine.

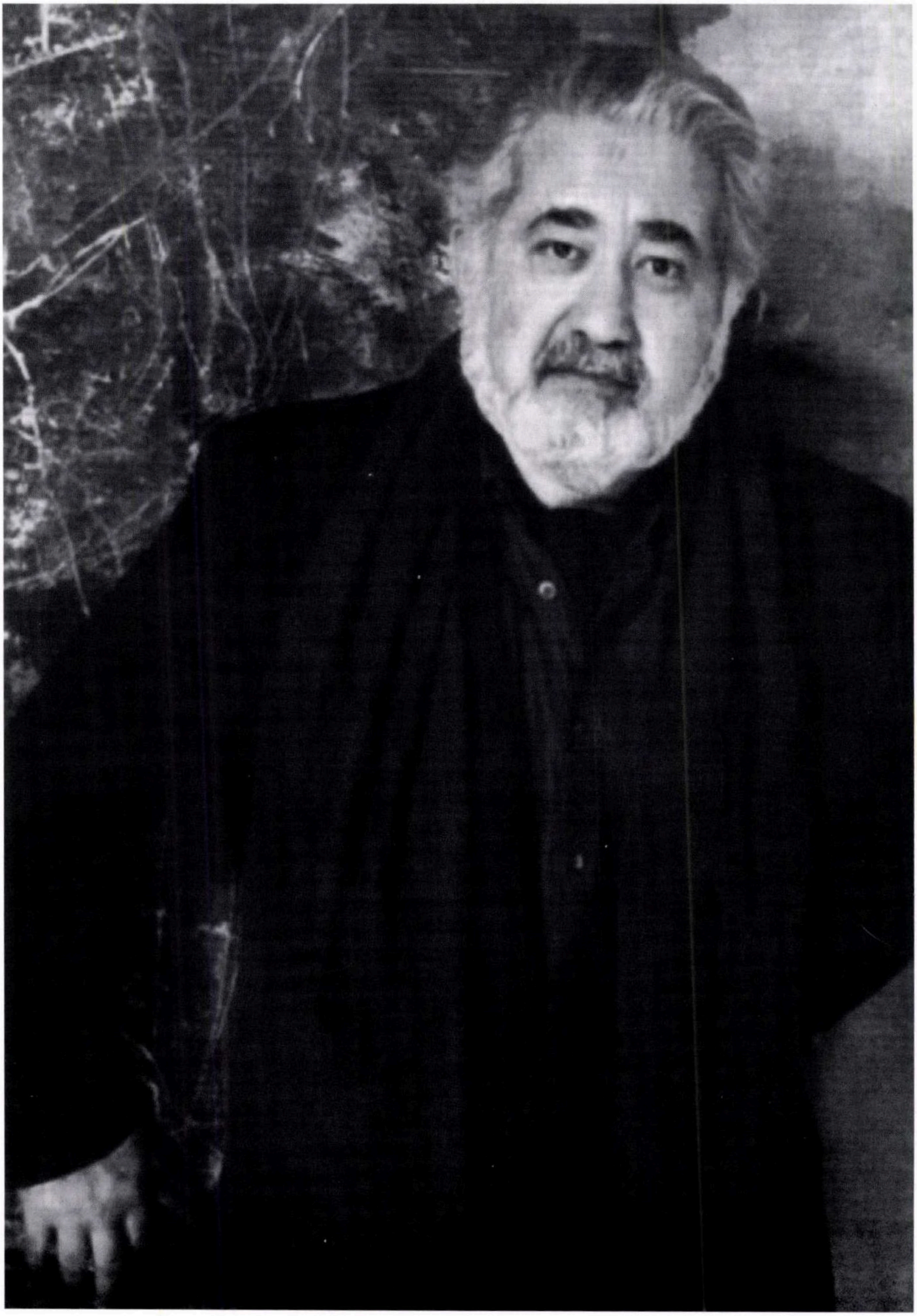
Lev DODIN:

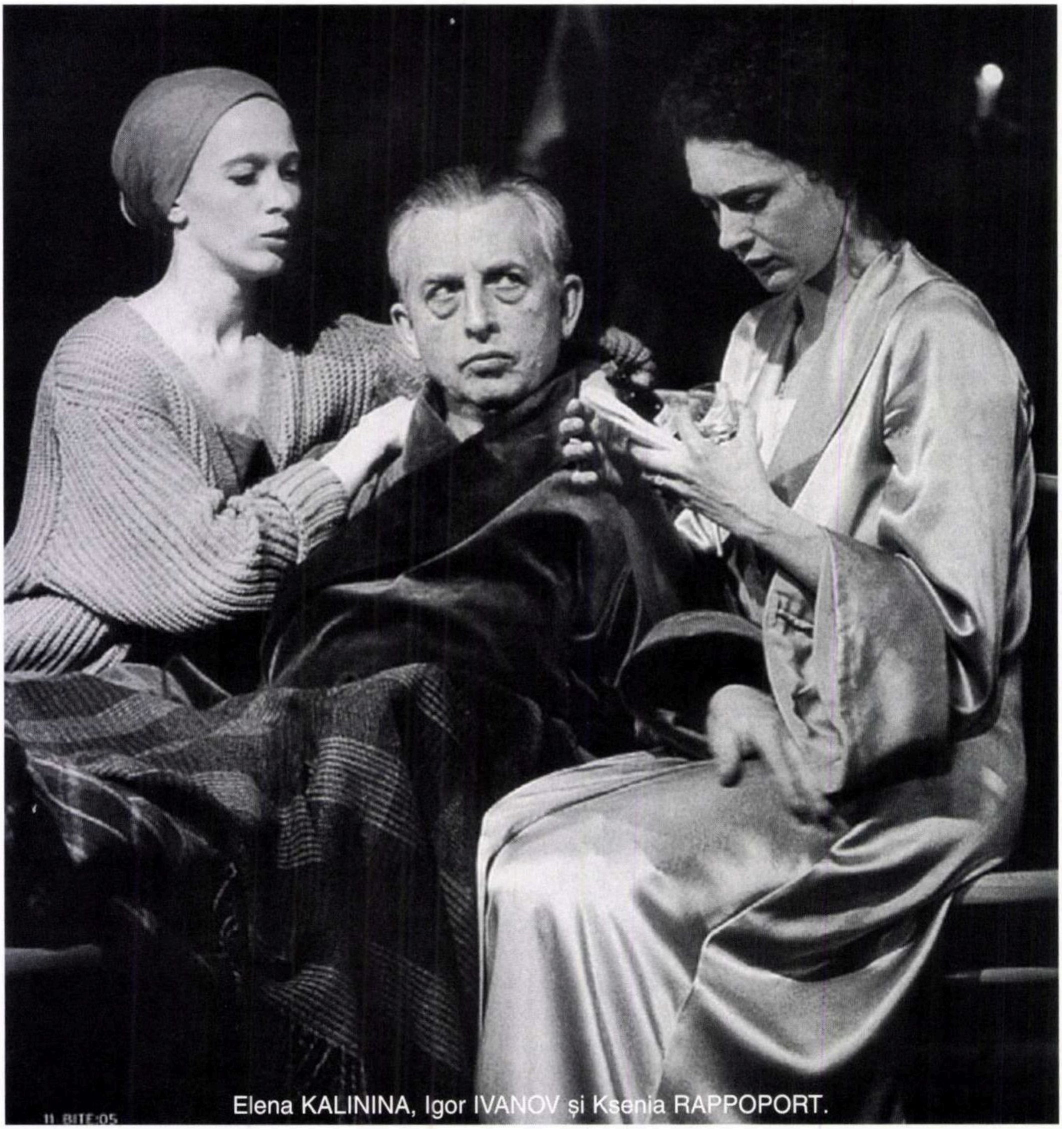
„Un teatru care incită nu poate fi lipsit de speranță. Dimpotrivă!"

***Regia este un cuvânt teribil. Reprezintă binele și răul într-un teatru. Sunt regizori care abuzează de puterea lor, regizori care fac numai teatru vizual sau numai textual, acrobatic sau psihologic. Lev Dodin este una dintre rarele excepții care încorporează totul*, afirmă Peter Brook în deschiderea volumului autobiografic al lui Lev Dodin, intitulat Călătorie fără sfârșit *– Reflecții și memorii – Platonov observat,* lansat în luna iunie a.c. în amfiteatrul Barbican Arts Centre, Londra. Programul a inclus o conferință de presă urmată de lansarea cărții, ca apoi să vină momentul mult așteptat, *Unchiul Vanea*, spectacolul trupei de la Malâi Teatr, în regia aceluiași unic Lev Dodin. *Călătorie fără sfârșit* este o incursiune în universul teatral răsăritean, unde recunoaștem cu ușurință eroul. Cartea este scrisă la persoana întâi, ceea dă senzația nu a unei lecturi, ci a unei discuții cu un prieten drag care își deapănă amintirile, mai întâi, începuturile în ținutul dur al Siberiei, ca pe urmă să-l regăsim lucrând pe marile scene ale Europei. Descendent al lui Stanislavski, Meyerhold și al altor pionieri ai regiei, *Lev Dodin a preluat ce era mai bun fără să devină sclavul unei doctrine sau metode*, subliniază în continuare Peter Brook. Este fascinant să descoperi parcursul acestui artist remarcabil care, cu generozitate, își descoperă gândurile și preocupările legate de teatru. În caietul de regie la *Platonov*, pe lângă note și observații de ordin tehnic, mai presus de orice se detașează relația extraordinară regizor–actor. Este un soi de familie, una specială, în care senzația este de stagnare, parcă se bate apa-n piuă, dar simți că se construiește. Se acumulează pas cu pas, intern, solid. Se face teatru. *Unchiul Vanea* a avut premiera acum doi ani la Sankt Petersburg. Prezent într-un turneu de cinci săptămâni în Anglia, spectacolul reprezintă de departe evenimentul teatral londonez al momentului. Este genul de producție pe care ți-ai dori să o vezi seară de seară. Fără să te plictisești sau să obosești. Jocul actoricesc, designul, mișcarea, eclerajul creează o atmosferă de o simplitate extraordinară. Însă, se pun întrebări grele. Prea grele. Este Cehov și este Dodin. Nimic în plus, nimic în minus. Doar dorința de a revedea acest spectacol.**

În conferința ținută la Barbican Arts Centre, ați afirmat că vă doriți un nou teatru. De ce?

Teatrul în care lucrăm acum este o clădire foarte mică, care, de-a lungul timpului, a adăpostit companii relativ mici, ce obișnuiau să joace în turnee în jurul Leningradului. Malâi Teatr face parte din Uniunea Teatrelor Europene, iar spațiul și facilitățile actuale sunt complet neadecvate trupei numeroase pe care o avem. Ne simțim înghesuiți în această clădire. Pe de o parte, ne dorim un loc în care să putem exista și lucra adecvat, iar, pe de altă parte, nu s-a mai construit un teatru de foarte mult timp în Sankt Petersburg. Pe vremea Uniunii Sovietice, ultimul teatru construit a fost Teatrul Tinerilor Spectatori, în 1966, cu scopul de a ilustra arhitectura comunistă, însă fără nici un folos pentru companiile teatrale care își doreau un spațiu potrivit de lucru. Ne-ar plăcea să construim un teatru în care să ne putem manifesta creativitatea la maximum. De obicei, când se construiește un teatru nou, oamenii sunt îngrijorați de cum arată fața clădirii. Pe mine mă preocupă mai mult spatele scenei, în care mi-aș dori să avem camere de repetiții potrivite, o bibliotecă, un studio pentru studenți, o sală de gimnastica și poate o piscină

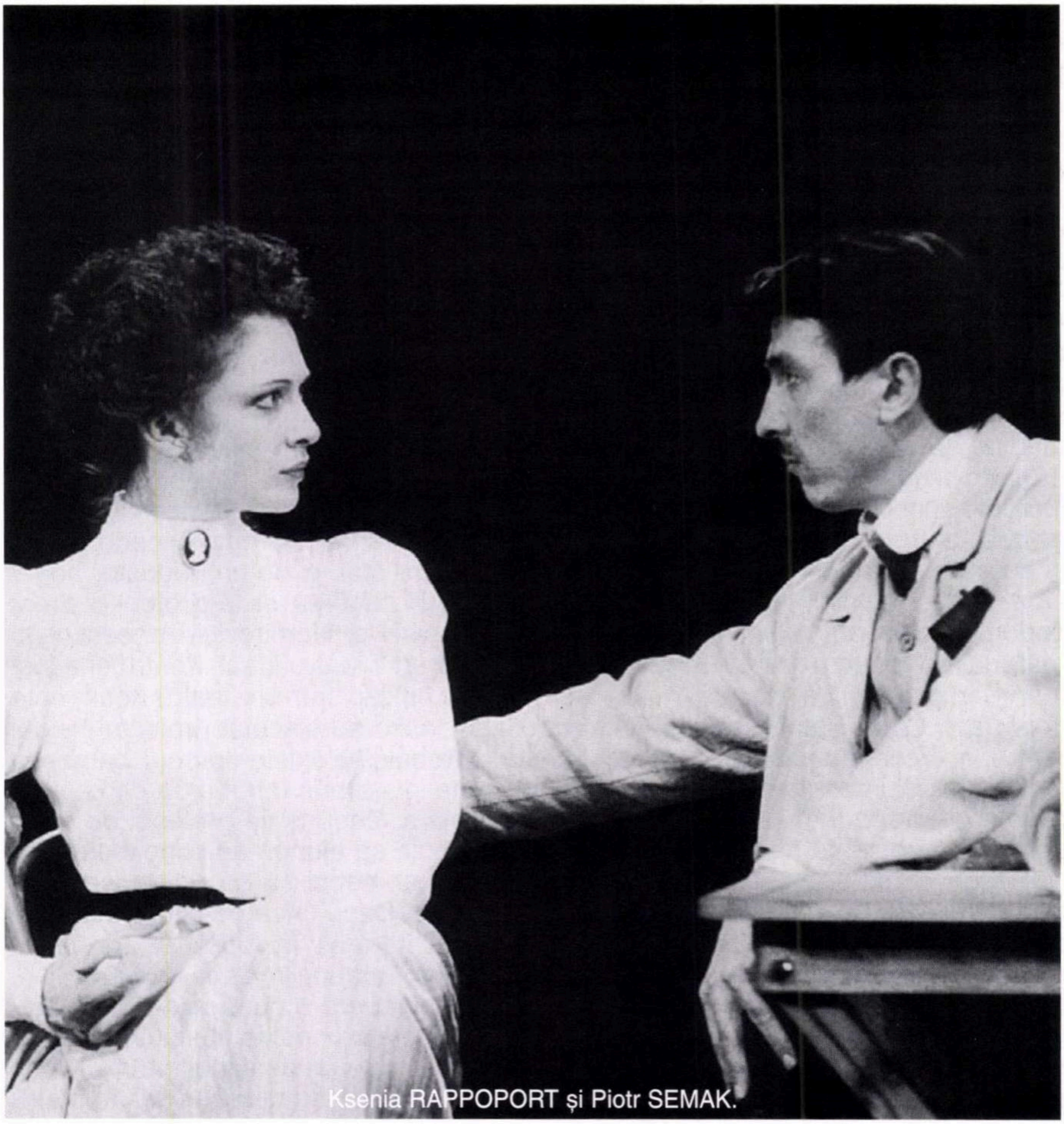




Elena KALININA, Igor IVANOV și Ksenia RAPPOPORT.

pentru actori. Aceasta ar putea fi o casă adevărată unde totul, pe de o parte, i-ar mobiliza înspre gândire și simțire. Pe de altă parte, actorii ar fi conștienți că s-a construit acest spațiu special avându-i în gând, că s-a avut grijă de ei și că sunt iubiți. În Anglia, am fost uimit de suma alocată pentru construirea noului Teatru National. Din păcate, am aflat că primesc din ce în ce mai puțini bani pentru procesul creativ în sine. Se investește mai mult în pietre, și mai puțin în oameni și spirit. Cred că acest tip de alegere este greșit, în primul rând din punct de vedere economic și apoi filosofic.

Propun și o altă perspectivă. Laurence Olivier a consumat mult timp și energie în demersul său de a construi un nou Teatru Național în Londra. Este de necontestat faptul că producțiile de la Old Vic (vechiul teatru) erau mult mai bune decât cele ale noului Național, iar ceea ce era un regizor extraordinar, a devenit



Ksenia RAPPOPORT și Piotr SEMAK.

manager. Cu cât se cheltuia mai mult, cu atât se cerea mai mult, din nevoia de a nu stagna lucrările. Ca urmare, noul teatru a devenit din ce în ce mai mult o instituție de stat. Pe când, teatrul descris de dumneavoastră, este unul intern, este un teatru al minții și al spiritului. Mi se pare că ar trebui să aveți grijă să nu sacrificați spiritualitatea cultivată ani de-a rândul în compania pe care o conduceți.

Într-adevăr este o problemă majoră. Pentru că nu pot să mă despart de actori și de regie, de aceea nu am construit nimic în ultimii douăzeci de ani. Nu am timp să mă ocup serios de clădiri, subvenții și lucruri de acest gen. Întotdeauna am crezut, foarte naiv, că dacă muncim mult și bine, într-o direcție spirituală potrivită, atunci toți cei din jurul teatrului vor înțelege, și, din grija lor, o nouă clădire se va naste așa cum s-a născut Pasărea Phoenix. Voland din *Maestrul și Margareta* de Bulgakov spune „niciodată să nu ceri nimic de la nimeni.“ Replica completă este:

„Niciodată să nu ceri nimic de la nimeni, ei vor veni singuri, și îți vor oferi din proprie inițiativă tot ce ai nevoie". În ultimii douăzeci de ani am crezut în această frază a lui Bulgakov, în mod implicit, dar, din păcate, încă nu s-a întâmplat nimic. De aceea, acum vorbesc despre noul teatru. Este un vis pe care nu sunt sigur că o să-l văd împlinit. Iar când îți dorești ceva, îți dorești perfecțiune. Îți dorești o familie care să aibă o viață intersantă și diversificată și casa pe care o merită. Însă dacă ar trebui să aleg între familie și casă, fără îndoială că aș alege familia. Când m-am referit la noua clădire, nu am spus 2000 de locuri. M-am gândit că, probabil, Sala Mare să fie pentru aproximativ șase sute de oameni, iar Sala Mică pentru o sută. În Londra, am fost special să văd Teatrul Național, însă, după ce m-am întors, le-am spus actorilor că deodată mi s-a facut dor de teatrul nostru mic și înghesuit. Când lucrezi într-o clădire mică, poți să faci numai câțiva pași și găsești tot ce ai nevoie în cinci minute. Cred că clădirea trebuie să fie în proporționalitate directă cu energia spirituală de care ești capabil. Teatrul Național niciodată nu poate fi umplut de spiritualitate; fizic este imposibil. Noi ne dorim ceva foarte simplu, modern și nu foarte mare. Mai este un exemplu – însă depinde de momentul când lucrurile sunt dezvăluite – atunci când Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au pus bazele Teatrului de Artă din Moscova. L-au făcut destul de devreme în carierele lor și acest teatru a fost construit pentru ei nu de către stat, ci de un negustor bogat care, pur și simplu, adora munca lor. A construit clădirea și le-a oferit-o drept cadou. Acesta era exact edificiul unde Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au materializat ideea de teatru ideal și de atmosfera unui teatru ideal. Pentru ei a fost foarte important că aceste două lucruri au coincis. Într-un teatru totul este important. Când Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au discutat proiectul noului teatru, au accentuat faptul că în fiecare cabină trebuie să existe draperii. La aceea vreme toată lumea făcea economie de materiale și s-a pus întrebarea de ce este nevoie de draperii în fiecare cabină. Stanislavski a răspuns că profesia de actor este, prin excelență, fără rușine și că actorii trebuie să ajungă să cunoască și să înteleagă ce este acest sentiment. Prin urmare, ar trebui să se obișnuiască să tragă draperiile înainte de a-și schimba costumele. Deci, orice detaliu practic are semnificația lui spirituală. Se obișnuia atunci ca intrarea în teatru să fie foarte elegantă și curată, însă în spatele scenei era întotdeauna mizerie și dezordine. Stanislavski a urmat calea inversă. În spatele scenei era o curățenie exemplară, iar în fața teatrului, în locul podelei de parchet, ce era o condiție absolut necesară pe atunci, Stanislavski a venit cu idei complet noi legate de designul teatral. A pus pe podeaua foaierului traverse foarte groase ca să sugereze publicului că în teatru trebuie să se comporte cu cât mai puțin zgomot posibil.

Cu toate acestea, cred că majoritatea spectacolelor de bună calitate s-au născut în teatre mici. De exemplu, Peter Brook s-a retras la Bouffes du Nord, care este un teatru modest, situat aproape de centrul Parisului. Mă îngrijorează faptul că resursele crescute presupun interferența crescută a statului. Acest fenomen s-a manifestat în toată Europa. În caietul de regie la Platonov *vorbiți despre contrastul dintre teatrul vestic și teatrul rusesc. În Anglia, tradiția protestantă a încurajat oamenii să-și asume anumite responsabilități în cadrul comunităților unde locuiau. Asa s-au construit teatrele în secolul al XIX-lea și majoritatea teatrelor de repertoriu din anii '60-'70. Există o distincție între simțul responsabilității în societatea britanică și spiritualitatea interioară, caracteristică poporului rus. În același caiet de regie, vorbiți și despre spiritualitatea teatrului, temă nu foarte dezbătută în zilele noastre.*

Este un subiect care mă preocupă în ceea ce privește arta în general, și teatrul european în particular. În timpul Uniunii Sovietice, se striga la cer despre rolul distructiv al teatrului în societate. De fapt, cu toții am avut momente în carieră când eram fascinați de rolul social, politic al teatrului. Apoi, pe parcurs, am cunoscut dezamăgirile și deziluziile. În cazul Uniunii Sovietice, în primul rând, am avut de-a face cu falsitatea ideilor ce se propagau în slogane. În al doilea rând, dacă teatrul ar fi implicat într-o activitate politică, aceasta l-ar sărăci incredibil. Politica este despre *da* înseamnă *da*, și *nu* înseamnă *nu*. Ca atare, subliniază ce este bun și acceptabil și ce este rău, și deci, inacceptabil. Politicienii întotdeauna *știu,* însă, arta este despre *a nu ști.* În momentul în care noi, ca artiști, începem să slujim politica, socialul – chit că ar putea fi vorba despre cele mai minunate și juste probleme sociale – atunci încetăm să fim artiști și devenim un alt serviciu public al comunității. Când Uniunea Sovietică era dezamăgită de falsitatea sistemului politic, pe de altă parte, în Europa rolul social al teatrului a copleșit alte scopuri și idealuri. Drept urmare, când un spectacol pune o întrebare esențială sau ilustrează anumite controverse ale societății moderne, totul devine atât de mediatizat că nu mai contează dacă producția este bine realizată, dacă actorii sunt talentați ori dacă designul și regia au fost inspirate sau nu. Arta este despre a afla răspunsul unor întrebări interioare. De aceea este independentă de societate. Arta se situează deasupra societății pentru că are de-a face cu individualul. Societatea uită de o anumită structură, de care politicienii se tem și încearcă să aibă grijă, alcătuită din indivizi. Însă și această categorie, dacă este alcătuită din oameni infirmi spiritual, atunci și ea este falsă. Societatea la fel ca și politica, dacă ar fi fost mai inspirate, ar fi realizat până acum că ar trebui să fie mai umile și ar recunoaște dependența lor față de artă. Pentru că numai arta poate încerca și rezolva problemele ființei umane – nici politica și nici societatea. Numai arta. În zilele noastre, politicienii din lumea întreagă cred, cu o religiozitate incredibilă, că, dacă păturile sociale sunt corect structurate, atunci se vor rezolva problemele întregii omeniri. Într-un fel, politicienii din ziua de azi au devenit mai comuniști decât au fost comuniștii...

Cred că este o problemă politică mai mult decât orice altceva.

În Rusia, obișnuiesc să spună: dacă vrei mai mulți bani de la buget atunci înseamnă că statul va fi în măsură să facă anumite sugestii. O expresie rusească spune: cine comandă, acela și plătește muzica. Răspunsul meu este: dacă statul ar fi atât de inteligent pe cât ne-am dori, atunci ar aloca cât mai mulți bani tocmai ca teatrul să poată desfășura o activitate independentă. Nu statul trebuie să fie cel ce hotărăște care teatru funcționează, ci fiecare companie ar trebui să încerce independent calea imperfecțiunii umane, problemele ființei omenești. Din păcate, nici un guvern din lume nu a reușit acest lucru.

Cu excepția bisericilor, în Europa de Vest s-au pierdut acele locuri care ar permite o autoexaminare la nivel spiritual. În prezent, atenția se îndreaptă către teatre din Europa Centrală și de Est, unde încă mai există această tradiție.

Și în Rusia a început să se manifeste aceeași tendință. Rușii sunt întotdeauna întârziați în a se alinia cu vesticii, însă când încep, o fac cu o viteză ridicolă. Pragmatismul în Rusia a devenit o nouă religie. Când mă enervez cu actorii sau regizorii tineri, câteodată mă opresc imediat și realizez că avem perspective diferite. Întrebările care pe mine m-au frământat nu au fost niciodată problemele lor. Înainte de sistemul sovietic, a încerca să accezi la esențe era văzut ca o formă de protest împotriva lipsei de spiritualitate a societății, și atunci erai prevenit sau chiar pedepsit dacă atingeai acest subiect. Astăzi, într-o anumită măsură, puțini sunt cei cărora le pasă de problemele spirituale.

Se pare că a devenit o religie a modernității.

Este un soi de relativism absolutizat. În plus, problemele sociale ne îngrijorează atât de mult, încât întoarcerea la spiritualitate ar putea fi văzută din nou ca protest. Dacă este văzută ca un asemenea act și continuată ca atare, atunci ar părea interesant și ar atrage forțe proaspete, în special tineri. Acum lucrez la un proiect cu studenții din anul doi și observ cu câtă ardoare răspund când sugerez un alt cerc de întrebări. Sunt foarte interesați să se gândească la așa ceva și se mândresc să fie diferiți de alții, care nici nu ar visa să întrebe despre probleme spirituale. Al doilea lucru important, și mai dificil, este să adresezi aceste întrebări, iar ele chiar să intereseze publicul care le urmărește. Spectacolul de teatru ar trebui să incite publicul cu întrebări, ca apoi acesta să le regăsească în propriile individualități.

Niciodată nu am acuzat publicul.

Nici nu cred că trebuie blamat. Dacă publicul nu este interesat, înseamnă că pe scenă nu se întâmplă nimic. Iar dacă actorii pun aceste întrebari numai de formă, atunci au adresat întrebări plictisitoare și le-au numit spirituale. Și iarăși ajungem la ideea că arta trebuie să fie esențială. Este ceea ce lumea are nevoie astăzi, mai mult decât orice. Religia este în primul rând despre a simți.

Deseori vorbiți despre teatru ca religie.

Ființa umană a fost și este preocupată de marile întrebări. De ce m-am născut? Care este menirea mea în lume? De ce mor? Pentru ce trăiesc dacă tot mor? Nici un om nu trăiește fără aceste întrebări, conștiente sau nu, care te îndreaptă către religie. Arta este copilul religiei sau o altă formă de religiozitate, născută poate din disperare, speranță sau dorință de libertate. Orice religie oferă răspunsuri, însă noi, ca ființe umane, nu suntem de acord. Aici intervine arta, unde putem pune întrebări la nesfârșit. Când lucrăm la un spectacol – întotdeauna subliniez acest aspect – nu o facem pur și simplu pentru o nouă premieră, decât într-o anumită măsură, ci mai ales pentru că este întotdeauna fascinant să provoci întrebările eterne. Chit că este o iluzie, atâta timp cât există, dovedește că suntem vii și umani. De exemplu, astăzi am mai avut o repetiție de trei ore la *Unchiul Vanea*. Din punct de vedere managerial, nu este de nici un folos. Spectacolul a avut premiera acum doi ani, cronicile s-au scris, biletele s-au vândut, florile le-am primit, însă fascinația este cel mai prețios lucru. Ea este cea care transformă teatrul într-o profesie parțial religioasă. Orice intervenție de tip politic, social, comercial sărăcește și insultă acest tip de teatru. Iar teatrul serios, spiritual este mai bine să nu fie insultat. Aici intervine conceptul de etică creatoare sau artistică și asta înseamnă că nu are nimic în comun cu sistemul de disciplină promovat de uniunile teatrale. Este o crimă să prelungești un moment cu un minut în plus față de cât ar fi trebuit să fie sau să întrerupi repetițiile ce reprezintă un act de cunoaștere. Cred că aspectul pragmatic, promovat astăzi de uniunile teatrale, contrazice procesul creator în sine și anihilează ceea ce eu numesc etică artistică. După cum religia nu poate exista fără etică, nici teatrul nu poate exista fără etică artisitică sau creatoare.

Ce este credința pentru dumneavoastră?

Înseamnă speranța că ceva acolo sus există. Ceva care generează un conflict. Teatrul este o reprezentare a speranței. Deseori oamenii îmi spun că spectacolele mele sunt pesimiste și întunecate. Dacă spectacolul este bine făcut, dacă actorii pun întrebări care macină, atunci tocmai acolo este speranța. Un teatru care incită nu poate fi lipsit de speranță. Dimpotrivă.

Cât de mult s-a schimbat Unchiul Vanea *de la premiera de acum doi ani și până acum?*

Foarte mult. Parțial și datorită acestui turneu de cinci săptămâni în Marea Britanie, care a însemnat treizeci de spectacole cu același titlu. Ni s-a oferit șansa de a încerca și verifica totul cu ce am venit inițial. Tot timpul sunt în sală să văd spectacolul, apar întrebări noi pe care le discut cu actorii. Nu avem numai un turneu de 35 de zile în Anglia, ci și 35 de repetiții. Din punct de vedere managerial, un turneu atât de lung creează presiuni asupra actorilor, însă ei găsesc noi soluții și acesta este unul dintre paradoxurile unui spectacol *live*. Acest turneu este ca un dar divin, pentru că ne oferă posibilitatea de a proba lucruri noi și de a verifica diferite variante. Pentru că totul este posibil când teatrul nu servește nimic altceva decât arta.

Discuție realizată de **Cătălina PANAITESCU** și **John ELSOM**

Unchiul Vanea **de A.P. Cehov – regia Lev Dodin. Scenografia David Borovski, Olga Dazidenko; costumele Irina Țvetkova, Maria Fomina; muzica Vladimir Troian. În distribuție: Igor Ivanov, Ksenia Rappoport, Elena Kalinina, Tatiana Șciuko, Serghei Kurâșev, Piotr Semak, Aleksandr Zavialov, Nina Semionova, Vitali Picik. Data premierei: 29 aprilie 2003.**

Unchiul Vanea a fost distins cu: Premiul Masca de Aur pentru cel mai bun regizor (2004); Premiul Masca de Aur pentru cel mai bun actor (2004); Premiul criticii italiene pentru cel mai bun spectacol străin (2004).

Tatiana ȘCIUKO și Serghei KURÂȘEV.

Carmen TĂNASE:

„Modelele mele au fost Gina Patrichi și Olga Tudorache"

Carmen Tănase a absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București, secția actorie, la clasa prof. Olga Tudorache, în 1984. Între 1984 și 1990, a fost actriță la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași. Din 1990, este actriță la Teatrul Odeon din București. Roluri importante în teatru: Teatrul Odeon – *Doctorița Martha Livingstone* în *Agnes, aleasa lui Dumnezeu* de John Pielmeier, regia Marius Oltean; *Infirmiera șefă* în *Veronika se pregătește să moară* după Paulo Coelho, regia Gelu Colceag; *Colette Duduleanu* în *Gaițele* de Alexandru Kirițescu, regia Alexandru Dabija; *Lora* în *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin, regia Gelu Colceag; *Paraschiva* în *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, regia Horea Popescu; *Pierette* în *Cumetrele* de Michel Tremblay, regia Petre Bokor; *Țiganca bătrână* în *La țigănci* după Mircea Eliade, regia Alexander Hausvater; *Au pus cătușe florilor...* de Fernando Arrabal, regia Alexandr Hausvater; *Opera rânjetului* de Dario Fo, regia Dragoș Galgoțiu. La Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași – *Mona* în *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, regia Nicoleta Toia; *Ea* din *Tactica șarpelui boa* după A. P. Cehov, regia Nicoleta Toia; *Gittel* în *Doi pe un balansoar* de William Gibson, regia Ion Mânzatu; *Firuța* în *Autorul e în sală* de Ion Băieșu, regia Saul Taisler; *Helena* în *Melodie varșoviană* de Leonid Zorin, regia Ion Mânzatu; *Zița* în *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, regia Ovidiu Lazăr; *Ana* în *Jocul vieții și al morții* de Horia Lovinescu, regia Nicoleta Toia; *Doamna Gahar* în *Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind, regia Cristina Tonița; *Foca* în *Fluturi, fluturi* de Aldo Nicolaj, regia Cristian Hadjiculea. Filme reprezentative: *Drumul câinilor*, regia Laurențiu Damian; *E pericoloso sporgersi*, regia Nae Caranfil; *Înnebunesc și-mi pare rău*, regia Ion Costin; *Crucea de piatră*, regia Andrei Blaier.

Premii: *Premiul pentru cea mai bună actriță în rol secundar* la Festivalul Dramaturgiei Românești 2004, Timișoara, cu rolul *Colette Duduleanu* din *Gaițele* de Al. Kirițescu.

Costin MANOLIU: *Cum și-a descoperit Carmen Tănase vocația pentru actorie?*

Carmen Tănase: E comic. N-aveam nici un gând. Vroiam să mă fac inginer zootehnist sau medic veterinar. Taică-meu, Dumnezeu să-l ierte, mi-a zis: „Eu nu te-am ținut și te-am crescut în puf ca să stai la coada vacii. Termină cu tâmpeniile". La finele clasei a VIII-a, vroiam să dau examen la Liceul Zootehnic din Mizil, eu fiind din Ploiești. Visam o fermă cu văcuțe cu boticul roz și eu să mă plimb prin fermă călare pe cal. Și tata îmi tot spunea: „Noroaie și bălegar, asta te așteaptă!" Dar eu nu și nu, la mine va fi curat. Cu școala, pe la matematică, fizică și chimie – nenorocire, la limba română și la limbile străine eram bună. Tata, dacă a văzut că nu se înțelege cu mine, a venit într-o zi cu o programă de admitere la liceu și a zis: „Sper să n-ai comentarii. Dai examen la Liceul Pedagogic din Ploiești. Noi avem în familie profesori, învățători, urmezi tradiția familiei. Dacă n-o să reușești la facultate, vei avea măcar o meserie onorabilă. O să fii învățătoare". Am suferit enorm, dar mi-am zis că tot la zootehnie o să dau când voi termina liceul. Și când s-a apropiat vremea să dau examen la facultate, a venit iarăși cu o programă: „Cum să dai la zootehnie, că trebuie să știi chimie, anatomie, zoologie? Tu nu ești în stare să înveți toate astea! Uite unde te-ar duce și pe tine capul, la teatru, unde să dă examen la limba română. Oi fi și tu în stare să înveți cinci poezii!". Adevărul e că îmi plăcea teatrul. Ascultam teatru radiofonic și o adoram pe Gina Patrichi.

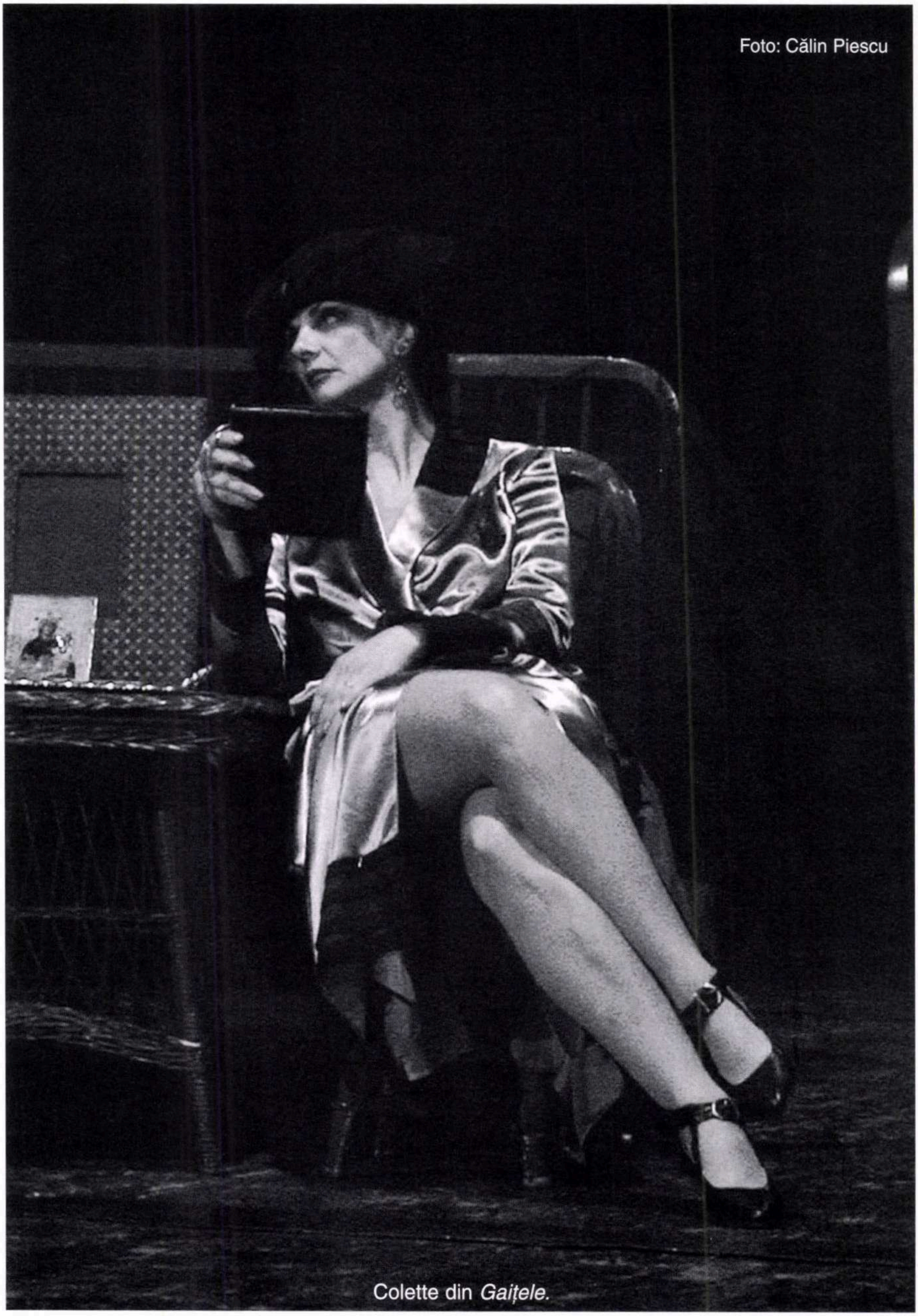


Foto: Călin Piescu

Colette din *Gaițele*.

Martha din *Agnes, aleasa lui Dumnezeu.*

Foto: George Dăscălescu

Visam să fiu ca ea. Îmi făceam cearcăne cu creionul ca să semăn cu ea. Acuma mi le-a dat Dumnezeu, de nu mai pot să le scot. Am luat în serios sugestia pe care mi-a făcut-o tata și am dat examen la actorie, fără să mă pregătesc. Am făcut teatru timp de câteva luni la un club din Ploiești. Cei de acolo îmi spuneau că sunt talentată. La examen, am căzut la probele eliminatorii. Nu s-a uitat nimeni la mine. Țin minte că în comisie era Marin Moraru, care nu a ridicat capul niciodată. Eu i-am văzut doar vârful cheliei. Atât. Nici nu m-a văzut. Probabil că nu meritam nici un pic de atenție. După acest eșec, tata mi-a spus că nu e nici o tragedie, că trebuie să mă pregătesc. Nu am stat acasă, ci am fost profesoară de desen la clasele V–VIII, în comuna Baba Ana, lângă Mizil. Eram și dirigintă. Și timp de un an, am făcut naveta de la Ploiești la Baba Ana și de la Ploiești la București, unde m-am pregătit cu Olga Delia Mateescu. O pregătire foarte temeinică. Am dat din nou examen la actorie și am intrat. Ultima. După mine s-a tras linia.

C.M.: *Erau foarte puține locuri pe vremea aceea.*

C.T.: Atunci, în 1980, au fost opt locuri la fete și opt la băieți. Și vreo 800 de candidați. La eliminatorii, șef de comisie a fost Dem Rădulescu. Și la ultima probă, monolog și povestire, au fost toți profesorii care luau clasă. În prima zi de școală a fost împărțirea pe clase, pe care au făcut-o profesoarele care luau clasă, Olga Tudorache și Sanda Manu, și asistentele aferente, Adriana Popovici și Geta Angheluță. Cei 16 admiși am fost puși să spunem iar repertoriul de examen. Eu, scăpată de stresul examenului, nu mai știam decât începutul a două–trei poezii. Am făcut o figură deplorabilă. Am aflat că voi fi în clasa Olgăi Tudorache. După ani de zile, am aflat că Sanda Manu a zis: „Eu pe asta n-o iau. Nu te supăra, Olga, dar e mult prea tâmpită, n-o iau“. Și Olga i-a răspuns: „Mă pui în fața faptului împlinit.

În *Gaițele*.

Foto: Călin Piescu

Trebuie s-o iau eu. Asta ori e foarte tâmpită, ori e foarte talentată. O iau eu, ce să fac!?". A fost șansa mea. Olga Tudorache a devenit a doua mea mamă. Mi-era o frică în primele zile de școală! Eram paralizată în fața ei.

C.M.: *Cu cine ați fost colegă de clasă?*

C.T.: Cu Bogdan Gheorghiu, care acum e în America, Radu Duda, care știm cine este, Patricia Grigoriu, fiica lui George Grigoriu, Marina Procopie, Dan Bădărău, care e coleg cu mine la Teatrul Odeon, Carmen Ciorcilă, care până de curând a fost actriță la Ploiești și Mihai Verbițchi, care joacă la Teatrul „Ion Creangă", la „Bulandra" și la Național. Am fost foarte buni prieteni și cu cei de la clasa Sandei Manu. În primul an am dat examenul de improvizație împreună. În cealaltă clasă erau Oana Pellea, Carmen Trocan, Mioara Ifrim, care e la Teatrul Masca, Luminița Stoianovici care e la Teatrul Național din Timișoara, Răzvan Popa, care e la Teatrul Național din București, Cristian Rotaru, care lucrează la Pro TV, Adrian Păduraru, care e la Teatrul Național din Iași și Claudiu Istodor, care e la Teatrul Mic. O promoție excepțională. Ni se spunea că vom fi o nouă „promoție de aur", după cea din 1956, a lui Amza Pellea, Victor Rebengiuc, George Constantin și toți ceilalți, dar au urmat vremuri mai grele pentru teatrul românesc și, deocamdată, profeția nu s-a adeverit.

C.M.: *Există vreun moment în viața artistică a unui actor când își dă seama că drumul ales nu e greșit?*

C.T.: Există momente când îți dai seama că drumul e greșit. *(Râde)* Eu am trăit un astfel de moment, în timpul studenției, când am văzut premiera spectacolului *Maestrul și Margareta* după Mihail Bulgakov, în regia Cătălinei Buzoianu, la Teatrul Mic. După spectacol, m-am dus în Cișmigiu și am stat acolo, pe o bancă, toată noaptea, gândindu-mă foarte serios dacă am ce căuta pe scenă. În timpul facultății, am văzut toate spectacolele în care juca profesoara mea, Olga Tudorache, și asta a fost a doua școală, poate mai importantă decât Institutul de Teatru. Apoi, am avut șansa să joc cu Olga Tudorache chiar din timpul facultății, din anul III, în *Fluturi, fluturi* de Aldo Nicolaj, la Teatrul Mic. În timpul facultății, mergeam și vedeam toate spectacolele, unele chiar de cinci–șase ori. Modelele mele au fost Gina Patrichi și Olga Tudorache. Acestea au fost, acestea au rămas. Altminteri, dacă nu crezi că locul tău e pe scenă, ești tot timpul timorat și n-ai ce căuta în profesia asta.

C.M.: *Perioada de început în cariera artistică e adesea decisivă.*

C.T.: După ce am absolvit facultatea, în 1984, s-a înființat un teatru nou la Suceava, anexă a Teatrului Național din Iași, unde avea loc 80% din promoția noastră și am zis că e bine să fim împreună, să continuăm puțin studenția. Oana Pellea s-a dus la Piatra Neamț, Carmen Trocan la Oradea și, cred, Marina Procopie la Satu Mare. În rest, toți am plecat la Suceava, unde nu era deloc ceea ce ni se promisese, am fost dezamăgiți, dar am trecut peste dezamăgiri, pentru că eram împreună. Era cu noi și Cristina Ioviță de la regie, cu care lucrasem la Institut. Pentru că la Suceava nu era nimic pregătit, scriitorul Mircea Radu Iacoban, care era directorul Teatrului Național din Iași și al celui din Suceava, ne-a luat la Iași, unde timp de vreo doi ani am locuit la Hotelul Traian. Când a fost gata sala de la Suceava, ne-am dus și am jucat acolo. Autoritățile locale s-au făcut că ne dau niște case, în care nu se putea locui. Atunci m-am supărat foarte tare și m-am hotărât să plec. La Ploiești, la Brăila, unde-oi vedea cu ochii. Marius Popescu, care fusese coleg cu mine la Ploiești, era atunci regizor la Brăila și mi-a promis că mă ia acolo. Iacoban a aflat și mi-a zis că nu-mi dă voie să plec, că mă ia la Iași. Mi-a dat o garsonieră la Iași, am intrat imediat în trei spectacole și așa a început cea mai frumoasă perioadă a vieții mele. Actriță la Teatrul Național din Iași! Am fost adoptată imediat de colegi, am fost distribuită, ceea ce e foarte important la început de drum. La un moment dat, Radu Beligan a fost la Iași, m-a văzut la o repetiție cu *Doi pe un balansoar* de W. Gibson, unde-l aveam partener pe Radu Duda, și a vrut să mă ia la București. Eu n-aveam buletin de București, dar domnul Beligan era deputat în Marea Adunare Națională și mi-a zis că rezolvă această problemă. Însă eu n-am vrut să plec. Atât de mult îmi plăcea la Iași. N-aveam nici un motiv să plec. Jucam în aproape toate spectacolele, publicul mă iubea, cu colegii mă înțelegeam foarte bine, iar dacă vroiam să joc un spectacol cu două–trei personaje la Sala Studio, domnul Iacoban avea încredere în mine și mă lăsa.

C.M.: *În teatru, rolul partenerului e esențial. Cu cine v-ați înțeles mai bine pe scenă?*

C.T.: Încă din facultate, Radu Duda a fost fratele meu. Dacă aș fi avut un frate, nu cred că m-aș fi înțeles atât de bine cu el. Am fost colegi de clasă, am jucat împreună în *Fluturi, fluturi* la Teatrul Mic și apoi la Iași. Un partener atât de bun ca Radu nu am mai avut. Nu aveam nevoie de cuvinte. Ne înțelegeam din priviri. Ne știam reacțiile, ticurile. Când unul dintre noi era în dificultate, celălalt îl ajuta imediat. Am avut parteneri foarte buni, dar așa o comunicare cum am avut cu Radu niciodată n-am mai avut și probabil că n-o să mai am, pentru că un astfel de lucru ți se întâmplă o dată în viață. Radu e un excelent actor, a jucat și în străinătate cu succes, până în momentul când a ales alt drum.

C.M.: *În ce împrejurări ați ajuns actriță la Teatrul Odeon din București?*

C.T.: Eu nu aveam de gând să plec de la Iași, dar în 1988 l-am cunoscut pe criticul de teatru Victor Parhon, care venea să vadă spectacolele noastre. Ne-am îndrăgostit și am hotărât să facem un copil. În 1989, am născut, am stat acasă și a venit anul 1990, când s-au dat concursuri la teatrele din București. Și am picat la toate. Despre mine se spunea: E foarte bună, dar nu avem ce să facem cu ea. În ce s-o distribuim? Am dat concurs chiar și la teatrul „Ion Creangă“. Mi s-a spus: Ești foarte bună, dar ce să-ți dăm să joci? Copaci, crăci, clanțe? Primul concurs l-am dat la Teatrul Odeon, unde tocmai venise Vlad Mugur director. Culmea e că Țucu Parhon era prieten cu Vlad Mugur, pe care-l cunoștea din copilărie. Jucase, copil fiind, în spectacolele lui Vlad Mugur de la Craiova, la finele anilor '50. Vlad Mugur i-a explicat că are în proiect trei spectacole, în care eu nu am ce juca. Atunci au dat concurs mulți actori buni: Maia Morgenstern, Ionel Mihăilescu, Oana Ștefănescu, Diana Gheorghian, Natașa Raab. După aceea, au continuat concursurile în București. Și unii dintre cei care fuseseră admiși la Odeon s-au dus și au dat concurs și în celelalte teatre. Natașa Raab s-a întors la Craiova, unde avea familia și deja un statut în acel teatru, Maia Morgenstern a plecat la Teatrul Național și au rămas locuri libere la Teatrul Odeon. Atunci, Vlad Mugur ne-a chemat pe cei pe care ne considera buni, dar care nu avuseserăm loc, și așa am fost angajată la Odeon. Eu eram pregătită să plec la Ploiești, ca să fiu mai aproape de casă, dar chiar cu o zi înainte de concursul care urma să aibă loc la Ploiești, am primit telefonul de la Teatrul Odeon. La început, acomodarea a fost mai grea, dar acum suntem chiar o familie. La Odeon e o atmosferă excelentă. Nu există invidii și chiar suntem prieteni. N-aș pleca de aici, decât dacă aș fi dată afară. De bună voie, n-aș pleca.

C.M.: *Părerea multor oameni de teatru este că în cei 15 ani de când sunteți la Teatrul Odeon ați jucat prea puțin. Că talentul cu care sunteți creditată v-ar fi îndreptățit la mai multe roluri, la mai multe spectacole. Ce poate face un actor când nu e distribuit?*

C.T.: Eu n-am făcut nimic. Am avut trei ani în care n-am fost distribuită în nici un spectacol și, într-adevăr, nu e ușor. Când faci doar cumpărărturi și mâncare pentru cei de-acasă, e greu. Mi-am spus că nu merit așa ceva și am sperat va veni o vreme când cineva se va gândi și la mine.

C.M.: *Popularitatea e importantă pentru o actriță sau, mai degrabă, aprecierea colegilor și a specialiștilor?*

C.T.: Importantă e aprecierea colegilor și a publicului. Publicul de teatru e mai puțin numeros decât cel de televiziune, așa că se întâmplă rar să mă oprească cineva ca să-mi ceară un autograf. Vânzătoarele nu mă recunosc la piață. N-am avut parte de astfel de bucurii și de aceea nu pot să le apreciez. Cred că important cu adevărat e să ai conștiința lucrului bine făcut.

C.M.: *Cum vi se pare că e reflectat fenomenul teatral în presa românească?*

C.T.: Eu am prins vremuri când cronica teatrală însemna ceva pentru actori. Acum 20 de ani, când veneau în sala de spectacol Valentin Silvestru, Victor Parhon sau Dumitru Solomon, actorii fremătau în spatele cortinei și apoi abia așteptau să citească ce au scris. Acum nu mai e așa. În ultimii ani am văzut foarte puține cronici care să semene cu cele de atunci. Mai sunt, dar sunt foarte puține.

C.M.: *Cu ce regizori ați colaborat mai bine?*

C.T.: Cu Alexandru Dabija, în primul rând. Am lucrat excelent la *Gaițele* și n-am să uit niciodată repetițiile la acest spectacol. Parcă am fi fost într-un cantonament din care nu mai vroiam să plecăm acasă. Am lucrat relaxat, cu plăcere, am râs tot timpul, am inventat permanent. O bucurie. Am lucrat bine cu Alexander Hausvater, în '92, la *Au pus cătușe florilor*... Era ceva cu totul nou. Ne-a pus la treabă. Făceam tot felul de exerciții fizice. Inventa tot felul de situații, de improvizații, până să ajungem la lucrul pe text. Atunci am învățat să nu mai pun întrebări când regizorul știe ce vrea. Eu am lucrat bine cu toți regizorii, pentru că sunt disciplinată la repetiții. Doar dacă e o prostie prea mare, spusă de regizor, mă revolt. De obicei, încerc să fac ceea ce mi se spune. Dar dacă nu pot, îi spun regizorului și căutăm o altă cale. Eu nu schimb textul, pentru că sunt de principiul că mai întâi trebuie să încerci să spui ce a scris dramaturgul și doar dacă e strict necesar să adaugi cuvinte sau replici de la tine. Am lucrat bine și cu Gelu Colceag la *Stele în lumina dimineții*, cu Petre Bokor la *Cumetrele*, spectacol care se joacă de 12 ani. Dar rolul care cred eu că mi-a ieșit cel mai bine este *Paraschiva* din *Domnișoara Nastasia*, în regia lui Horea Popescu. Regret că acest spectacol nu se mai joacă, pentru că l-am jucat cu o plăcere nebună. La Iași am lucrat foarte bine cu Ion Mânzatu. Am jucat în regia lui *Doi pe un balansoar* și *Melodie varșoviană*. Am colaborat bine și cu Nicoleta Toia, care nu mai e printre noi.

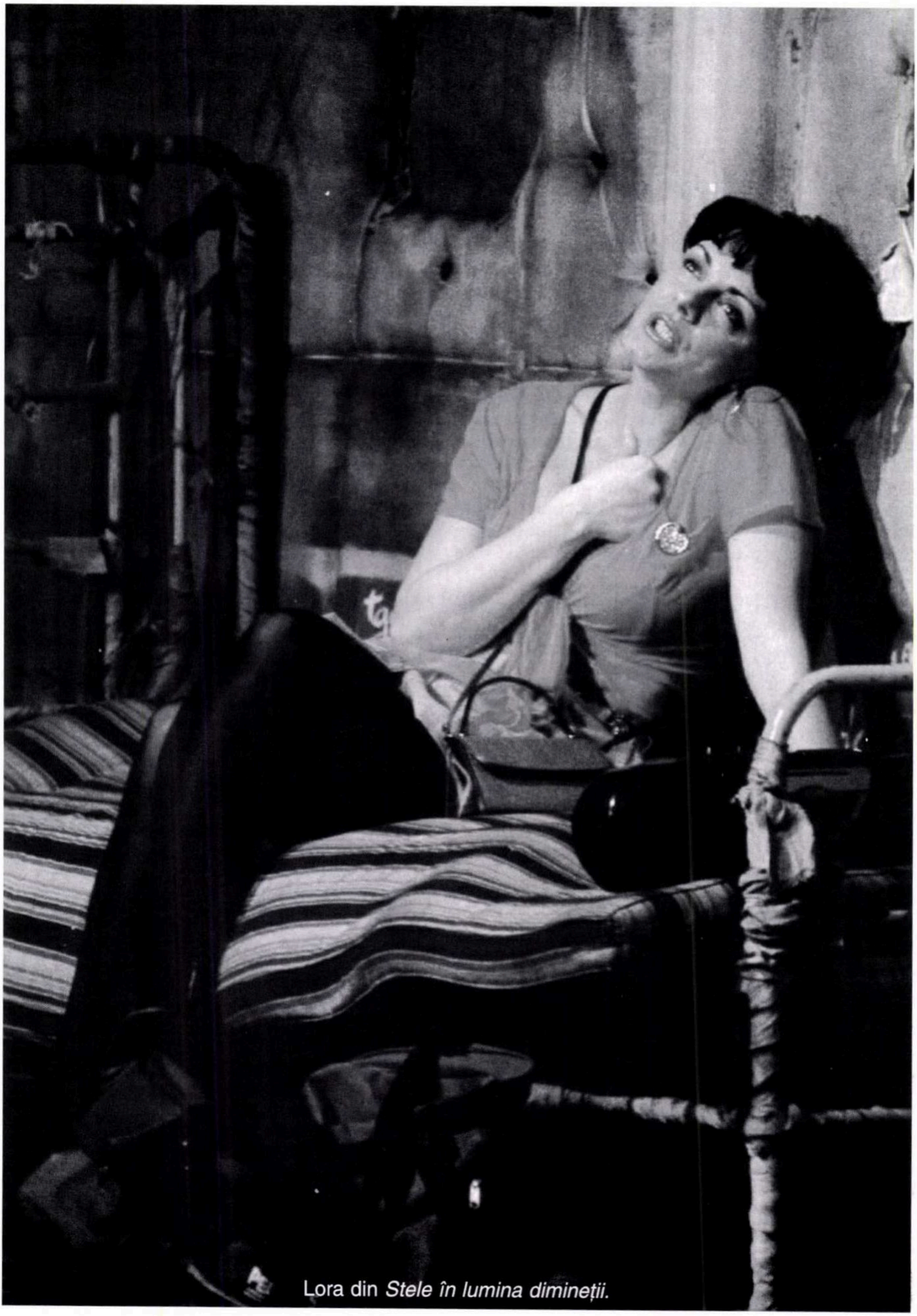
C.M.: *Vă plac mai mult rolurile de dramă sau cele de comedie?*

C.T.: Îmi plac foarte mult rolurile de comedie, dar n-am prea avut parte de ele. La Iași, în spectacolul cu piesa *Autorul e în sală* de Ion Băieșu, jucam rolul unei fete a unui om cu bani, o proastă care vrea să dea examen la teatru. Eram șchioapă, aveam sprâncenele împreunate – mi le făcusem cu creionul, aveam și un moț în vârful capului. Tatăl, care era măcelar, vroia să-și facă fata artistă. Venea la un escroc, care se dădea drept preparator pentru teatru. N-aveam prea multe vorbe, dar lumea era pe jos de râs. Tatăl, jucat de Gicu Macovei, actor de comedie de la Iași, iubit de public, nu înțelegea de ce râde lumea. Și se uita la mine, ca să vadă dacă nu cumva fac ceva în spatele lui. Eu nu făceam nimic și lumea râdea. Am fost distribuită foarte rar în astfel de roluri.

C.M.: *În stagiunea 2004–2005, sezonul teatral recent încheiat, ați fost apreciată de către criticii de teatru pentru rolul din spectacolul cu piesa* Agnes, aleasa lui Dumnezeu *de John Pielmeier, în regia lui Marius Oltean. Cum a fost apropierea de personajul doctoriței, medicul psihiatru trimis să determine gradul de sănătate a unei călugărițe, acuzată că și-a ucis propriul copil?*

C.T.: Personajul doctoriței *Martha Livingstone* seamănă foarte mult cu mine. N-am avut nici o dramă personală asemănătoare celei din text, dar evoluția acestui personaj, întrebările pe care și le pune, răspunsurile pe care și le dă, convingerile la care ajunge nu-mi erau deloc străine. Și atunci n-am făcut decât să scot la iveală ceea ce țineam închis în mine. Nu mi-a fost greu să intru în pielea acestui personaj. Mai greu a fost pentru colega mea, Elvira Deatcu, în rolul lui *Agnes*. Ea chiar are o „partitură" foarte dificilă. Virginia Rogin, în *Maica superioară*, face și ea un rol foarte bun. Textul mi-a plăcut foarte mult de la prima lectură. Nu mi-a fost teamă de rol, care parcă a fost scris pentru mine, ci mi-a fost frică de tema pe care o propune textul, atât de delicată, a credinței, a apropierii de Dumnezeu. Dar, pe parcursul repetițiilor, mi-am dat seama că regizorul Marius Oltean știe foarte bine ce are de făcut și că n-o să se plictisească nimeni, chiar dacă e un text care solicită mult publicul, atât la nivel intelectual, cât și afectiv. *Agnes, aleasa lui Dumnezeu* e un spectacol împlinit și îi aștept pe iubitorii de teatru și în stagiunea 2005–2006 la Teatrul Odeon.

Costin MANOLIU



Lora din *Stele în lumina dimineții.*

Carmencita BROJBOIU:

„Unde se duc clovnii, când nimeni nu mai râde?"

Născută la Constanța. Liceul de Arte Plastice din acest municipiu. Absolventă a Facultății de Geologie – Geofizică la Universitatea din Iași. Numeroase expoziții de grafică, individuale și de grup, la București, Oradea, Piatra Neamț, în Bulgaria, Germania, Olanda, Japonia, Franța, Italia și Canada. Între 1994 și 2000 a participat la workshop-uri de teatru în cadrul unui program organizat de European Cultural Foundation. A realizat scenografia la importante spectacole de teatru pe scenele din București, Constanța, Cluj-Napoca și Târgu Mureș, dar și în Grecia, Austria, Anglia, Macedonia ș. a. A semnat, totodată, scenografia la spectacolele de dans ca: *Mozartissimo* (coregrafia: Gigi Căciuleanu, Franța), *Anotimpuri*, pe muzică de Vivaldi (coregrafia: Sergiu Anghel), *Rhytm Hunter* (coregrafia: Ingrid Lupescu Szell, Germania), *Capricii romantice* (coregrafia: Alice Necșa, Austria), *Rapsody in blue* (scenografia: Călin Hantiu), *Schimbare de program* (coregrafia: David Slobaspyckyj, Austria). Are șase premii naționale pentru scenografie de teatru de păpuși și un premiu la Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara, pentru *Jacques sau supunerea*, în regia lui Tompa Gábor. A înregistrat un mic record în acest an, la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, realizând scenografia la patru spectacole!

Ion PARHON: *Pe lângă spectacolul cu* Nora, *de Ibsen, în regia lui Radu Alexandru Nica, și* Cerere în căsătorie, *de Cehov, piesă pusă în scenă de regizorul croat Robert Raponja, la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu, ai mai participat în festivalul sibian cu încă două spectacole. Să vorbim mai întâi despre* Medeea–Cercuri, *spectacol realizat de regizorul Tompá Gábor, în scenografia ta, cu trupa de la Teatrul Maghiar din Novisad, Serbia – Muntenegru.*

Carmencita BROJBOIU: Prima dată am discutat cu Tompa despre text la Constanța, pe malul mării, și am fost amândoi impresionați de asprimea variantei în engleză a acestei tragedii celebre. În ambianța Tomisului, ne-am amintit legenda potrivit căreia bucăți din trupul fratelui eroinei ar fi fost azvârlite de mare chiar acolo, pe țărmul unde noi visam la un spectacol care să păstreze spiritul acesta aproape laconic al unei povești în care adeseori cuvintele sunt înlocuite de strigăte, de exclamații, de glasul scurt și pătrunzător al instinctelor. Sonoritățile ne-au fost inspirate de o muzică potrivită, de pe un mic disc realizat de „Cronos Quartet". Acele cercuri de pe scenă, folosite la început în repetiții, au devenit emblematice în spectacol, căci delimitează însuși prizonieratul fiecărui personaj, cu excepția copiilor, care vor putea să le ignore, până când și ei vor părăsi această lume îngrozitoare. Scena este dominată de trei oglinzi, în plan superior, trei aștri, în care se reflectă gesturi și mișcări de ritual, ori, pur și simplu, furia sau disperarea personajelor. Cromatica este în mod sugestiv contrastantă, în alb, roșu, negru, iar materialele folosite sunt diverse, de la cauciuc, la hârtie de flori, bandaje etc.

I.P.: *Cum ai ales acea mănușă „de foc", pe care o folosește Medeea în „magia" premergătoare uciderii rivalei sale ?*

C.B.: E o întreagă poveste. Într-adevăr, ea aparține metaforic acelui „cadou" ce va pârjoli trupul fiicei lui Creon. Este o experiență de magician, la care am ajuns

Foto: Florin Biolan

Scenă din *Jacques sau supunerea* de Eugen Ionescu.

după ce am vizitat Muzeul de Magie, poate singurul din Europa, aflat la 20–30 de kilometri de Novisad, care găzduiește și un congres mondial al magicienilor, cu participarea celebrului David Copperfield. Magicianul care mi-a oferit acest „truc" lucrase cu Copperfield. Prezența noastră la Novisad nu era, însă, întâmplătoare, căci Tompa montase mai de mult un *Woyzeck* acolo, după ce, cu ani înainte, fusese recomandat chiar de marele și regretatul Gheorghe Harag, care realizase mai multe spectacole la Novisad.

I.P.: *Cum s-a născut proiectul cu* Casa de pe graniță, *de Mrožek, pe care l-ați realizat împreună, regizorul Tompa Gábor și cu tine, la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu ?*

C.B.: Aș zice că are un punct de pornire concret, simplu și neplăcut, dacă nu chiar stresant. Gândul s-a născut în vreme ce treceam granița dintre Serbia și România. Ni se cereau nu numai vizele, dar și un permis eliberat de poliție, cu numeroase explicații asupra scopului călătoriei, adresa și timpul șederii etc. Nu era nici țipenie de om în afară de noi, prin colțurile clădirii se zăreau uriașe pânze de păianjen și cuiburi mari de păsări, iar ritualul primirii vizelor în acest decor îmi amintea de *Macondo* al lui Marquez. Pe drum am întâlnit tot felul de „semne", cum ar spune Coelho, ba niște fazani, ba o căruță cu cai albi, ba câini, foarte mulți câini. Când ne-am oprit să stăm de vorbă cu singurul om întâlnit în cale, spre a recunoaște drumul, ne-am dat seama că era orb. Mai târziu, când m-am întors de la Constanța, unde am petrecut sărbătorile Paștelui cu soțul și fiica noastră, în tren, la urcare, am avut surpriza să constat că pe locul meu, în compartiment, se afla un superb câine. Nu m-am despărțit de aceste semne în spectacolul cu *Casa de pe graniță*, unde, printre granițele dintre națiuni, dintre oameni și dinlăuntrul nostru, apar și aceste patrupede. Am folosit multe materiale neconvenționale spre a sugera această casă, la prima vedere solidă ca o cetate, dar, în fapt, o lume de carton, penetrabilă, victimă nu numai a seismelor războiului, ci și a prejudecăților și intoleranței, din care eroul va fugi spre nicăieri, într-un final tragicomic, cinematografic. Acest amestec de umor și dramă, din spectacolul nostru, poate și unele pasaje din spectacolul cu piesa *Cerere în căsătorie*, în regia lui Robert Raponja, realizat la Sibiu, acolo unde am făcut și scenografia la *Nora*, pentru care tânărul regizor Radu-Alexandru Nica a primit Premiul de debut la Gala UNITER, mi-au readus în minte un gând mai tot timpul prezent în sufletul meu. Un gând de o neașteptată actualitate pentru începutul acestui secol al mileniului trei. Este vorba de un fragment din poezia lui Iordan Chimet cu titlul *Cele 12 lumi ale visului sau antologia inocenței,* din care citez: „Unde se duc, mamă, unde se duc clovnii, când nimeni, dar nimeni nu mai râde ?“ Este un permanent râsu'-plânsu' în spectacolul regizat de Raponja, cu care, tot la Sibiu, am realizat scenografia la un alt spectacol, *Hamlet în suc propriu.* M-a frapat la Raponja preferința lui pentru un umor tip Buster Keaton, umor care presupune mobilitate, inteligență și distanțare de personaj, din partea interpretului, iar pentru scenografie, o atenție deosebită acordată detaliului, funcției sale expresive, generatoare de efect comic. De altfel, și la Tompa, sau mai ales la Tompa, detaliul este întotdeauna important. Ați văzut, desigur, în *Medeea*, treceri de la un grad de culoare la altul, cum arată un costum, o șosetă, cum sunt puși nasturii, dar și dialogul ce se înfiripă între culori, completat de lumânări, toate reprezintă componente importante ale atmosferei, ale conflictului, legitimează și ele acțiunea și atitudinea personajelor.

I.P.: *Spune-mi ce va urma, după această prezență valoroasă și spectaculoasă, la Festivalul sibian, cu nu mai puțin de patru titluri ?*

C.B.: Am început deja să-mi construiesc primele imagini scenografice la un spectacol cu piesa *Discipolii*, de Visky András, la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca. Pe aceeași scenă, după ce mă voi întoarce dintr-un turneu, în Croația, cu *Medeea*, voi începe lucrul cu un regizor englez de origine sârbă, la *Hotel Europa*, pe un scenariu izvorât din textul lui Jean Genet. Apoi, voi realiza costumele la un proiect foarte ambițios, *Regele Lear*, la Teatrul Național din Cluj-Napoca, în regia lui Tompá Gábor, cu Gheorghe Dinică în rolul principal, realizarea decorurilor revenindu-i lui Andrei Both, laureatul Galei UNITER pentru scenografia la *Portretul lui Dorian Gray*. Anul viitor, voi face scenografia la două spectacole montate de Robert Raponja, la Subotița, și nădăjduiesc să fac și un *workshop* cu tineri scenografi, la Zagreb, la invitația aceluiași Robert Raponja. În fine, mai am și o invitație în Grecia, acolo unde am mai lucrat, cu doi în urmă, dar totul depinde și de timpul pe care îl voi avea la dispoziție. Asta, pentru că vreau neapărat să dau curs dorinței regizoarei Mona Chirilă, cu care am colaborat minunat la Cluj-Napoca și la Constanța, de a realiza împreună un spectacol pe un text de Tom Sheppard. În rest, dorințe, dorințe, dorințe...

I.P.: *De exemplu ?*

C.B.: Aș fi fericită să pot lucra cu un regizor care te impresionează printr-o adevărată magie a imaginii, ca Silviu Purcărete, ori să continui colaborarea cu acest fascinant adept al „teatrului coregrafic“, Gigi Căciuleanu, pe care am început-o la Constanța, cu acel memorabil *Mozartissimo...*

Ion PARHON

Benoît VITSE:

„Mă aflu într-un acord perfect cu umorul românesc"

Ruxandra Anton: *Domnule Benoît Vitse, care a fost momentul important de legătură cu România, respectiv cu Iașul, și ce v-a determinat să rămâneți în acest spațiu diferit de Franța?*

Benoît Vitse: Am venit în România, pentru prima dată, acum doisprezece ani – veneam destul de des în acea perioadă și în Bulgaria, Polonia, Ungaria, în turneu – și, de fiecare dată, în România au fost momente foarte deosebite, de întâlniri interesante cu oamenii de cultură de aici și de aceea am început să învăț limba română și am descoperit și o serie de scriitori buni care nu sunt traduși în limba franceză. În '96, am fost numit director al Centrului Cultural Francez la Iași și de atunci am făcut o adevărată pasiune pentru cultura română. Între timp, am mai plecat doi ani la Kiev, ca director al Institutului Cultural Francez și ca atașat cultural al Ambasadei Franței și Delegat General al celor 23 de Alianțe Franceze din Ucraina, dar acum trei ani am revenit.

R.A.: *Să nuanțăm pasiunea despre care vorbeați: prin ce v-a atras cultura română? Care ar fi diferențele marcante de cea franceză?*

B.V.: Am avut o trupă de teatru timp de cincisprezece ani, am fost director al Companiei artistice *Guillaume Cale*, cu sediul la Méru, ulterior la Montdidier. Am făcut treizeci de regii acolo și am montat, de exemplu, și Mircea Eliade, iar din Caragiale, în versiunea franceză, *D-ale carnavalului*, lucru inedit pentru acea epocă. Eu mă aflu într-un acord perfect cu umorul românesc și, cred eu, cel francez este mai grosier, mai vulgar și că aici există un spirit mai rafinat. Pentru că „epoca de aur" a noastră s-a terminat, în fiecare an am avut mai puține mijloace de lucru și, în ultimii ani, am lucrat mai mult în străinătate decât în Franța. Multe trupe de teatru au dispărut, în anii '90, deci nu sunteți singulari în această situație. A fost nu numai o alegere, era aproape o obligație să mă autoexilez.

R.A.: *În afară de Franța, ați mai avut și în altă țară o trupă de teatru?*

B.V.: Nu, dar am montat spectacole în Belgia, Republica Moldova, Rusia și Ucraina. Am avut experiențe de regie și în Mexic, Haiti, dar în România, a fost cu totul altceva. Aici am regizat, între altele, și spectacolul *Lunaria*, în 14 limbi, jucat de 33 de actori din 8 țări diferite, la Teatrul Național din Iași, în iunie 2000.

R.A.: *Mă bucur să aud asta și e clar că e vorba de pasiune și nu de altceva, pentru că și aici ați întîmpinat destule obstacole până să realizați ce v-ați propus.*

B.V.: Da. Dar plec, pentru că am ajuns la limita oboselii; sunt aici situații foarte dificile, extrem de complicate, chiar dacă din punct de vedere teatral a fost o stagiune bună, cred. Nu mai pot să continui așa: în condițiile în care nu ai orgă de lumini, de sunet, nu ai mijloacele tehnice vitale să poți realiza un spectacol. La început am avut energie, am avut entuziasm, dar s-au epuizat.

R.A.: *Totuși, să ne amintim cum ați găsit Ateneul și cum arată el acum!*

B.V.: Era un șantier când am venit. După ce l-am refăcut, cei de la Comisia de Cultură, când am fost odată invitat, mi-au spus: ,,Vă mulțumim, pentru că altfel,

fără dumneavoastră, Ateneul ar fi fost acum un sicriu de piatră". Dar ce-au făcut? Au spus o frază frumoasă și atât. Mi se pare că, din păcate, și nu numai aici la noi la Iași, cultura este sinistrată acum. Nu interesează pe nimeni! Totul s-a făcut cu chiu cu vai, dar sunt niște limite, sunt depășit de această situație, nu știu ce să fac, nu pot să mă întâlnesc cu primarul, cu persoanele responsabile. De pildă, au venit italienii, au văzut ce avem ca echipament și, normal, au plecat. Cum putem să facem un spectacol profesionist în aceste condiții? Trebuie să improvizăm în permanență, dar, la un moment dat, nu mai putem. Și nu e vorba de bani, e vorba de birocrație, totul a fost aprobat, bani sunt, dar nu se face nimic, probabil trebuie să așteptăm trei-patru ani să se și înfăptuiască.

R.A.: *Să discutăm despre spectacolul pe care l-ați regizat și care m-a impresionat plăcut. Cum de v-ați gândit să alegeți această piesă aproape necunoscută din opera lui Witkiewicz?*

B.V.: Inițial a fost alt proiect, dar regizorul francez nu s-a înțeles cu actorii, nu a fost de acord cu proiectul și a plecat. Rămânând fără regizor și fără text, pentru că a plecat și cu textul, într-o noapte am citit diferite texte ale lui Witkiewicz – trebuia să respectăm, totuși, proiectul – și am descoperit în revista *Secolul XX* (e un mare noroc faptul că am colecția revistei aproape completă, pentru că e o mină de aur) o piesă a lui Witkiewicz foarte bine tradusă și care se numește *O casă de țară*, dar titlul mai exact ar fi *Într-un conac*. A doua zi, am citit împreună cu actorii piesa, toți au fost entuziasmați, și le-am zis: ,,Ok! Acum trebuie să recuperăm timpul pierdut, să facem un regim drastic de trei repetiții pe zi". S-a renunțat și la concediul de Paști, toți au acceptat, și ați văzut ieri că, totuși, ne-am descurcat.

R.A.: *Chiar foarte bine! Iar conferința susținută de universitarii polonezi, Cristina Godun și Boguslaw Bakula, pe tema vieții și operei lui Stanislaw Ignacz*

Witkiewicz, a fost foarte reușită. Din păcate, publicul a fost infim ca prezență și constatăm că Iașul, deși un centru universitar, nu participă la manifestările importante.

B.V.: Asta e o problemă la noi: pentru spectacole avem public, pentru conferințe mai puțin pentru că este un cartier mai îndepărtat și e mai greu de ajuns aici. Trebuie să treacă încă doi-trei ani pentru ca oamenii să se obișnuiască să vină în mod regulat la Ateneu. De menționat că personalul Ateneului cuprinde doar doisprezece oameni, dintre care patru sunt bolnavi – la Teatrul Național, de exemplu, sunt o sută optzeci și trei de persoane – iar noi facem mai multe activități: în afară de teatru, avem conferințe, expoziții, videotecă. Însă personalul nostru este și prost plătit, deși avem un program zilnic de la opt până la miezul nopții. Am fost șase luni de zile, consecutiv, fără nici o zi de odihnă, la Ateneu, dar asta nu poate dura la infinit, entuziasmul nu mai e același.

R.A.: *A fost mediatizată conferința?*

B.V.: A fost mediatizată în cadrul Universității și la același nivel cu spectacolul.

R.A.: *Să reluăm discuția privind proiectul care a inclus spectacolul „Ultima splendoare a chinezăriei pure" și conferința despre autorul piesei și să aflăm despre parteneriatul Ateneului cu Polonia.*

B.V.: De fapt, proiectul nostru consacrat lui Witkiewicz a pornit de la un acord cu Institutul Polonez din București, în cadrul căruia au mai fost incluse încă o piesă de Gombrowicz, trei expoziții, una despre Gombrowicz, alta cu afișe poloneze și cealaltă despre cinema, iar la toamnă vor fi proiecții de filme poloneze – de fapt, avem o adevărată stagiune poloneză la Ateneu.

R.A.: *Regizoral ați cuprins foarte bine mesajul piesei, nu v-ați oprit doar la a descrie ciudata poveste a unei fantome care vorbește cu rudele ei vii și ați reușit să sugerați chiar ideile filosofice ale lui Witkiewicz despre viață și artă, camuflate în tensiunile relației dintre bărbat și femeie, dintre artist și femeie. Confuzia care se creează, la un moment dat, între cei vii și morții transformați în fantome relevă clar ideea dublării realului de imaginr, ca o a doua natură de viețuire a omului.*

B.V.: Witkiewicz este un scriitor complex. Când am citit prima dată piesa, impresia a fost de parodie, de fapt este o parodie a scriitorului polonez R. Rittner, imitator al lui Ibsen. Dar lectura doar în această cheie este artificială. Un semn că o piesă este interesantă e acela când la fiecare lectură îți aduce ceva nou. A trebuit să-i conving pe actori să nu o transforme în comedie. Le-am spus și la ultima repetiție să nu se ocupe deloc de comic, el o să reiasă din ritm, să se ocupe de sentimentul tragic, pentru că dacă nu există tragicul, nu va exista nici comicul. Comicul este construit pe o miză filosofică și tragică importantă. Pentru Witkiewicz nu există o frontieră strictă între moarte și viață, toți putem fi în viață, din alt punct de vedere, ca niște fantome. Dar fantoma lui nu minte, spune tot timpul adevărul, iată de ce cred că Witkiewicz este un mare provocator. Într-o societate descompusă, așa cum a redat-o și în picturile sale, toți se luptă pentru un scop iluzoriu, de fapt: poetul care nu poate să scrie dacă-i lipsește iubirea unei femei, de exemplu. Foarte interesant este și faptul că ipocrizia în societate este complet dezgolită la apariția fantomei, unul dintre cazuri ar fi acela în care soțul Anastaziei, după ce o ucis-o din gelozie, îi acceptă pe foștii amanți ca pe niște prieteni.

R.A.: *Witkiewicz, în această piesă, se manifestă și cu influențele din desenele sale, pentru că aduce simbolul monstrului – se știe că el a fost preocupat mult timp în pictură de viziunea monștrilor, de fapt latura negativă umană – și se* *regăsește și filosoful Witkiewicz prin faptul că fantoma la el este doar o metaforă, un interludiu purtător de idei.*

B.V.: Da, regăsim și teme favorite lui: opium și alte droguri, limbaj paradoxal, spiritism. Pentru un regizor, textul lui este foarte vizual și se termină piesa la fel de ilustrativ, ca o mimodramă. E adevărat, am făcut spectacolul foarte repede, dar eu citisem anterior despre Witkiewicz, am citit aproape toate piesele lui, deci nu am plecat doar de la acest text.

R.A.: *Pentru un regizor este foarte important să intre în atmosfera unui scriitor înainte de a proiecta regia unui text și la acest spectacol s-a văzut acest lucru. Dar să revenim la decizia dumneavoastră, pentru că e o decizie periculoasă pentru Ateneu.*

B.V.: Prefer să plec acum, după o stagiune cu șase premiere care au avut public interesat, dar să termin chiar cu această piesă a lui Witkiewicz mi se pare foarte interesant. Totuși, o să merg la primarul Iașului și-o să-i propun să revin la Ateneu când sala va fi echipată.

Ruxandra ANTON

Szabó ISTVÁN:

„Supraviețuirea devine un exercițiu continuu"

Ruxandra Anton: *Domnule Szabó K. István, după ce ați montat, tot la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila,* Madame de Sade, *un spectacol de o altă factură, care a fost mobilul alegerii piesei lui Martin McDonagh: reputația dramaturgului, complexitatea subiectului tratat sau v-ați gândit la trupa de care o să aveți nevoie și pe care ați găsit-o aici, în acest teatru?*

Szabó K. István: Cred că toți factorii enunțați au contribuit într-o anumită măsură. Am întâlnit textul lui acum câțiva ani și m-a cutremurat la prima citire, respectiv prima vizionare; am văzut și o punere în scenă.

R.A.: *Cui aparținea montarea?*

S.K.I.: Lui Gothar Peter, la Budapesta. În perioada respectivă am avut plăcerea de a lucra cu trupa Teatrului din Brăila la realizarea spectacolului *Madame de Sade*, dar în același timp mă preocupa posibilitatea realizării unui spectacol bazat pe acest text și am descoperit la Brăila un colectiv care corespundea viziunii mele de a pune în scenă *Infirmul din Inishmaan* de Martin McDonagh. Nu în ultimul rând, faima unui autor tânăr, dar extrem de dinamic și fascinant de coerent în elaborarea partiturilor – unul dintre cei mai importanți reprezentați ai dramaturgiei britanice contemporane, deși de origine irlandeză – a contribuit la această alegere.

R.A.: *Chiar și prima lui piesă scrisă,* Frumoasa regină din Leenane, *i s-a montat la Londra, la „Royal Court Theatre", iar la Galați s-a jucat sub numele de* Frumoasa din Leenane, *în regia lui Ema Nicola. Nu știu dacă în România i s-a regizat vreo altă piesă.*

S.K.I.: Nu știu de alte montări în afară de *Frumoasa din Leenane,* iar acum *Infirmul din Inishmaan.*

R.A.: *Când ați optat pentru travestiuri care a fost intenția creativă?*

S.K.I.: Nu atât travestiuri, ci mai degrabă o adaptare directă a profilului unor personaje la caracterele lumii în care viețuiesc. Astfel că, pe un tărâm sterp, supraviețuirea devine un exercițiu continuu, iar efortul uniformizează colectivul, masculinizându-l. Prea puțin contează distincția sexelor, travaliul vieții îi solicită în aceeași măsură. Singurul personaj, Helen Mc Cormick, atrăgătoarea prezență feminină a insulei, un contrapunct suficient de bine conturat, riscă aceeași soartă, transformarea.

R.A.: *Până și reprezentarea morții e un androgin, în viziunea dumneavoastră.*

S.K.I.: Da, însă reprezentarea morții este de sorginte feminină. Marea, moartea, adesea se confundă în această lume, deși, în mod paradoxal, sursa supraviețuirii, apa, este și un tărâm al pierzaniei. Raportul este clar: imensa întindere de adânc și omul mărunt; doar voința și instinctul lui sunt în măsură a-l echilibra. Așadar, și povestea acestui om pe jumătate născut, a acestui infirm, dar cu o voință uluitoare de a se „completa", este o reprezentare a luptei unei comunități ce-și duce traiul undeva în curtea din spate a istoriei.

R.A.: *Pentru că infirmitatea reală se afla, de fapt, în partea celor întregi fizic.*

S.K.I.: Așa este, iar eroul, Billy Claven, la un moment dat, întorcându-se din America, marchează acest aspect: ,,există pe aici o mulțime de infirmi, numai că pe dinăuntru". Infirmitatea fizică este o reprezentare a omului pe jumătate creat, dar dincolo de aceasta, infirmitatea sufletească devine un lucru și mai grav, astfel că, într-o lume imperfectă, într-o comunitate anchilozată, asistăm la o succesiune de infirmități, asistăm la o dezbatere asupra a ceea ce este nerealizat, nefăcut în întregime, necreat pînă la capăt în lume.

R.A.: *Am apreciat mult și felul în care ați relevat simbolistica pietrei, ca piatră pe suflet.*

S.K.I.: Spectacolul, de altfel, este un cerc închis: începe cu o reprezentare a morții lui Billy ce pare o nuntă și se termină cu promisiunea nunții lui cu Helen, cu promisiunea de a se înfiripa relația lor, șansa fericirii. Dincolo de acest cerc închis, piatra devine un simbol foarte puternic, piatra ca povară, piatra de pe suflet, felul în care acești oameni poartă păcatul căderii unui semen de-al lor. Sunetul pietrelor, graiul lor, devine de asemenea un element marcant în construcția spectacolului. Aflăm că bătrâna doamnă vorbește cu pietrele. Efortul disperat de a afla câte ceva despre omul plecat. Cert este că piatra devine un suport metafizic, o metaforă a comunicării între om și karma sa.

R.A.: *Și poate că în fiecare spectator răspunsul pietrelor va avea un ecou. De ce ați optat ca personajul feminin, cel îmbrăcat în alb, să aibă o apariție de un erotism amestecat cu grotesc? Nu chiar grotesc, nu e destul de complet cuvântul, poate găsiți dumneavoastră altul.*

S.K.I.: Grotesc e un cuvânt foarte potrivit, e o caracterizare foarte bună a acestei prezențe, ce poartă deopotrivă semnele nunții și ale morții. Aceste lucruri se confundă în viața infirmului, promisiunea „vindecării" prin acceptare, prin dragoste, cu alienarea. Am încercat să conturez mireasa lui, care nu este nicidecum o femeie frumoasă, ci mai degrabă o prezență grotescă în care putem regăsi o sumedenie de aspecte atrăgătoare și respingătoare, în același timp. Prezența ei, a morții, trebuie să fie tot timpul o apariție stranie, dar familiară, un clișeu fellinian.

R.A.: *Cum ați colaborat cu actorii brăileni? A fost greu pentru că e un text destul de complex?*

S.K.I.: Nu a fost foarte greu, având deja exercițiul unui spectacol, am așteptat prilejul unei noi colaborări! Am avut probleme cu distribuția inițială din motive obiective: roluri s-au schimbat, actori s-au îmbolnăvit, așadar, m-am îndepărtat puțin de viziunea propriu-zisă, dar cred că noile soluții îmi confirmă așteptările.

R.A.: *Îndepărtarea nu s-a văzut, a ieșit un spectacol rotund.*

S.K.I.: Mă bucur că nu s-a văzut, deși, pe anumite roluri, doi-trei actori s-au schimbat.

R.A.: *Probabil și Liliana Ghiță.*

S.K.I.: Liliana Ghiță, domnul Mircea Valentin, ei fiind prezenți în distribuția originară. Trecând peste aceste probleme, extrem de important în procesul montării a fost să ne familiarizăm cu un anume tip de comic, cu totul special. Aceste personaje dispun de o tehnică de reacție ce-și are rădăcinile în fondul instinctiv. De asemenea, ar fi nedrept să facem orice catalogare a lor, împărțindu-le în personaje pozitive sau negative.

R.A.: *Important este că sunt absolut autentice.*

S.K.I.: Exact. Cu cât reacțiile lor vin din străfundul condiției lor, cu atât mi se par mai încărcate de sens, deci la locul lor. În același timp, aceste reacții devin autentice în măsura în care, de exemplu, iertarea are aspecte cu totul diferite decât am fi dispuși noi să o trecem prin filtrul creștinismului, împăcarea devine o problemă, ca și mânia, de altfel. Tot așa cum rezistă tentației durerii, tot așa rezistă și tentației fericirii. Cred că stoicismul lor, atitudinea speculativă în virtutea unui echilibru discutabil ca tehnică de supraviețuire, îi conservă totuși.

R.A.: *Cred că am dezvăluit destule din perspectiva ideatică a acestui spectacol, să-i lăsăm și publicului o parte nedefinită. La ce spectacol mai lucrați în prezent și la ce teatru?*

S.K.I.: Voi pleca în Germania, la Bonn, unde voi realiza un spectacol în memoria lui Hans Christian Andersen: un text superb: *Din viața râmelor,* semnat de Per Olov Enquist, un dramaturg norvegian.

R.A.: *Va fi Andersen într-o altă poveste.*

S.K.I.: Da, este o piesă absolut fascinantă și o realizez împreună cu un colectiv cu care am avut plăcerea să lucrez, în ianuarie–februarie, o adaptare după *Ispita* de Václav Havel, la Euro Theater Central din Bonn.

R.A.: *Cum reușiți să împărțiți munca de directorat la Teatrul „Tomcsa Sándor" din Odorheiul Secuiesc cu aceea de regizor? Ținând cont că este vorba și de un teatru tânăr, în formare?*

S.K.I.: De cinci ani, cu o echipă tânără, ne străduim să conturăm imaginea unui teatru viu, ambițios. De multe ori, munca de regizor și activitatea de director artistic se întrepătrund, atunci totul devine mai simplu, dar, deseori, trebuie să fac abstracție de pornirile individuale ale regizorului și să-mi direcționez inițiativele spre un rost colectiv. Așadar, ceea ce fac este un exercițiu continuu de definire a punctului de vedere. Mă consider norocos că am avut șansa, atât de devreme, să mă confrunt cu provocările construirii unui teatru, în același timp sper să nu fie nevoie de compromisuri nocive gândirii creatoare.

Ruxandra ANTON

Gina ȘERBĂNESCU

ESEURI

Dansul în teatrul lumii de azi

> *„O, suflete al meu, te-am învățat să spui oricărui «astăzi» cum spui «odată» sau «odinioară», și peste orice Aici și Dincolo și Acolo să treci dansând."*
> **(Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*)**

Titlul și motoul acestui studiu ar putea lesne induce cititorului ideea că este vorba de o lucrare cu tentă poetică, emițând, poate, pretenții de speculație metafizică pe marginea unui subiect despre care se poate vorbi cu ușurință în termeni de gust. Îmi asum încă de la început acest risc și va deveni clar pe parcurs că în titlu este cuprinsă fără echivoc esența a ceea ce vreau să transmit, iar crezul lui Nietzsche este mai important decât ne-am putea imagina pentru acest demers, care își propune să lămurească *funcția dansului în ceea ce numim teatrul lumii de azi*. Această funcție ar fi, pe de o parte, încercarea de a recupera unitatea primordială a artelor, pe de alta, de a reda trupului funcția de instanțiator al unor mesaje autentice. Nu trebuie să se înțeleagă din aceste considerații că dansatorii sau coregrafii creează cu intenția vădită și conștientă de a împlini această dublă funcție. Mulți creatori din sfera acestei arte ar putea declara că dansul nu trebuie supus unor astfel de analize, că el trebuie privit pur și simplu *ca dans*, fără pretenția de a filosofa pe marginea creațiilor coregrafice, alții ar putea spune că au un mesaj care trebuie receptat exclusiv în funcție de intenția creatorului sau de calitatea publicului-țintă. Pe de altă parte, spectatorul care se duce să vadă un spectacol de dans poate avea rațiuni estetice sau personale, fără a se interoga care ar fi rolul *real* al dansului. Dubla funcție pe care o menționam devine clară doar atunci când atât planul creatorului cât și al receptorului sunt privite dintr-o perspectivă pe care îndrăznesc să o numesc filosofică, în sensul de metafizică al termenului, adică prin prisma unei abordări *principiale* a dansului, iar demersul nostru poate fi inițiat numai în urma unei înțelegeri din perspectivă antropologică a semnificației trupului uman în acest „teatru al lumii de azi".

Știm bine că un termen prea mult folosit devine nefertil în plan axiologic, el nu mai transmite cu acuratețe mesajul dorit. S-a spus prea des că lumea este un teatru, că toți suntem actori, cuvântul lui Shakespeare s-a răspândit prea mult și prea netransfigurat „în cetate", ca să mai poată transmite cu aceeași forță ca la origini adevărul închis în el. Și totuși, este științific demonstrat că, din punct de vedere psihologic, statusul social al omului se discută în termeni de mască. Depinde de ceea ce e dincolo de mască ce configurație va avea aceasta. Lumea este, fără îndoială, o uriașă colecție de măști aflate în toate raporturile logice posibile. Și vine, desigur, întrebarea: ce are dansul de-a face cu asta? Privind puțin la colecția de măști și, mai ales, la spiritul care le configurează într-un sistem mai mult sau mai puțin detectabil, vom înțelege care e răspunsul. Pentru a păstra onestitatea acestui discurs, trebuie dată o definiție cât mai corectă dansului, definiție din care va lipsi, aparent paradoxal, cuvântul-cheie al acestei forme de artă: mișcarea. Înțelegem prin dans *forma de artă în care un mesaj este întrupat, incarnat,* în sensul cel mai propriu cu putință. Cuvântul-cheie este, așadar, *trup.* Funcția dansului în teatrul lumii de azi este inevitabil legată de abordarea culturală a trupului, pentru că trebuie să fim de acord cu antropologul David Le Breton, conform căruia trupul nu este o entitate în sine, ruptă de orice context, ci este un construct totalmente social, a cărui percepere este dată inevitabil de imaginarul societății în cauză. Modul în care ne raportăm la propriul trup poate da seama de autenticitatea sau, după caz, de alienarea noastră, iar dansul este, probabil, singura artă, sau mai mult decât atât (mai ales în condițiile în care suntem într-un pericol din ce în ce mai mare de a pierde contactul cu mesajul despre întrupare al creștinismului originar), singura cale prin care omul contemporan poate să realizeze o integrare a sinelui său sfâșiat în virtutea unei concepții care se originează în viziunea modernă despre trup. Pentru a sesiza atât pericolul cât și salvarea, trebuie să subliniem importanța conceptului de dans în istoria gândirii, chiar dacă în anumite cercuri academice i s-ar putea aduce dansului acuzația că este un concept accidental. Fie-ne permis să afirmăm că accidentul rupt complet de esență este un nonsens, așadar prefer să aleg acest mod umil de a ajunge, pe linia accidentalității, la esență, mai ales dacă luăm în calcul următoarea succesiune temporală, care trebuie să fie menționată spre a fi limpede importanța dansului pentru accederea reală la ceea ce suntem într-un azi cât se poate de dinamic: o abordare principială a dansului devine posibilă o dată cu afirmarea conceptului de armonie în filosofia pitagoreică, aflat în strânsă legătură cu conceptul de ritm. Platon va aduce o perspectivă pedagogică și etică asupra celor două și va afirma că doar omul e capabil să le perceapă, căci numai lui „i s-au dat zeii înșiși drept tovarăși de dans" (*Legile*, 653e). În filosofia medievală se va impune teoria ritmurilor a Sfântului Augustin. Prin diferențierea ritmurilor percepției, memoriei, acțiunii și intelectului (acesta din urmă fiind cel mai important), Sf. Augustin va elabora teoria psihologică a cărei principală trăsătură va consta în faptul că omul posedă un ritm nativ. Se poate afirma că omul, prin ritmul său înnăscut, trăind într-un univers caracterizat de armonie, este protagonistul unui dans cosmic, ritmurile lăuntrice fiind în permanentă consonanță cu cele ale întregii creații. Friedrich Nietzsche va acorda dansului o importanță pe care nu o mai avusese până atunci. Acest concept va ocupa un loc central atât în *Nașterea tragediei*, cât și în *Așa grăit-a Zarathustra.* Prin dans, în cadrul artei dionisiace, omul va depăși mersul ca dezvoltare rudimentară a staticii individuale și se va asigura, astfel, neantizarea principiului individuației din om. Nu putem să nu sesizăm asemănarea dintre viziunea lui Nietzsche și concepția indiană asupra dansului. Prin dans, omul dionisiac se identifica într-un final cu sufletul lumii, se elibera de dominația principiului individuației. Intenționalitatea dansului indian o constituie, de asemenea, pierderea eului. Dansul dionisiac duce la identificarea cu universalitatea originară prin transcenderea eului, iar dansul lui Shiva (în aspectul său distrugător), în forma sa de Dansator Cosmic, nimicește individualitatea și asigură adoratorului său unirea cu Absolutul. Sinteza realizată în tragedie, concilierea lui Apollo cu Dionysos este imaginea în oglindă a cuplului Shiva–Vishnu. În ambele situații, grație funcției dansului, adoratorul accede la o nouă treaptă, pe care contrariile se armonizează. În *Așa grăit-a Zarathustra*, dansul este înfățișat ca mod de expresie ce restaurează demnitatea trupului, prin manifestarea plenară a forțelor vieții. În gândirea fenomenologică actuală dansul este privit prin prisma conceptului de intenționalitate, așa cum a fost el impus de Maurice Merleau-Ponty. Din perspectivă fenomenologică, dansul va fi o cale de cucerire a autenticității (sunt relevante în acest sens studiile fenomenologului american David Michael Levin), de depășire a dualității subiect-obiect, dansatorul devenind astfel locul privilegiat de survenire a ființei.

Urmărind cele mai importante viziuni asupra dansului în istoria gândirii sau a spiritualității în general, este limpede că dansul are o funcție unificatoare, reintegratoare, de reinstaurare a unei unități pierdute, fără de care omul rămâne departe de a fi în contact cu el însuși. Această funcție a dansului este mai limpede ca oricând azi, când se accentuează clivajul între om și trupul său. Despărțirea, la nivel de mentalitate, a omului de trupul său începe în perioada modernității filosofice o dată cu viziunea lui René Descartes asupra trupului ca „rest“ al ființei umane, opus rațiunii de sorginte divină.

„Între secolele XVI și XVIII, se naște omul modernității. Un om despărțit de el însuși (aici sub auspiciile clivajului dintre corp și om), despărțit de ceilalți [...] și despărțit de cosmos [...]. De acum înainte, corpul nu mai pledează decât pentru el însuși, rupt de restul universului, își găsește țelul în sine, nu mai este ecoul unui univers umanizat“.[1]

Fie că omul consideră că este „căzut“ într-un corp opus esenței sale, fie că se consideră, așa cum se poate lesne observa în contemporaneitate, o extensie a propriului trup, dualismul este la fel de radical și afectează la fel de mult autenticitatea individului. Revenind la definiția dată dansului, funcția acestei arte ar fi aceea de a restaura demnitatea trupului. Dansatorul nu este posesorul unui trup care vine în fața spectatorului să interpreteze ceva. Dansatorul este întruparea unui mesaj, el primește un discurs în trupul său, un discurs pe care îl oferă celorlalți întru o înțelegere care transcende perimetrul cuvintelor, devenit inadecvat exprimării mesajului respectiv.

Înțelegerea existenței dansatorului în această accepție poate conduce la o modificare de viziune asupra trupului, care este văzut, de această dată, ca loc de deschidere a unor mesaje esențiale, ca și concretizare a indicibilului, ca manifestare a lui *kinesis* în virtutea lui *metakinesis*[2] (mișcare efectuată în virtutea unui mesaj aflat dincolo de perimetrul mișcării), în sensul menționat de John Martin. Dansatorul este înfăptuitorul unui paradox, prin aducerea în concret a ceea ce nu poate fi văzut, primind în trupul său, în cel mai vădit concret, ceea ce nu poate fi rostit, sau chiar dacă poate fi rostit, discursul coregrafic se dovedește mai adecvat mesajului. Cu această formă de abordare a dansului ne aflăm, credem, foarte aproape de recuperarea sensului întrupării în creștinismului originar, sens ocultat din ce în ce mai mult în „teatrul lumii de azi“ prin dualismul care fie blamează, fie exagerează funcția trupului, făcând din om, după caz, prizonierul sau simpla extensie a trupului său sau, și mai grav, trupul său este cel mai de preț obiect într-o societate consumeristă, în care totul se vinde, în care corpul aparent eliberat devine centrul atenției, subiectul unui imperativ erotic: „trebuie ca individul să se considere pe sine cel mai frumos dintre obiecte, cel mai prețios material de schimb, pentru ca un proces economic de rentabilizare să se poată institui la nivelul corpului deconstruit“[3]. După ce a fost privit ca o extensie inutilă a sufletului, după ce raportul s-a răsturnat și a luat locul sufletului în ierarhia valorilor, corpul uman riscă să fie supus, în cadrul societății de consum, unei priviri, deși atente și exclusiviste, fundamental dezumanizate.

Ar trebui menționat, poate, rolul dansului în chiar sânul artei teatrale, ar trebui poate detectat ce a dus la apariția fenomenului teatru-dans, în care e limpede că dansul funcționează ca un fel de *anima mundi*, potențând mesajul cuvântului. Grotowski a fost acela care a înțeles că era nevoie de un salt în originar pentru o recosmizare a artei teatrale, prin reinventarea mișcării. Așa cum remarca George Banu, „Grotowski a făcut dintotdeauna din concret temelia indispensabilă a spiritului, de care avea atâta nevoie. Grotowski nu a fost omul abstracțiunilor vagi. În teatru sau dincolo de teatru, a căutat mereu suportul lor fizic, *înrădăcinarea lor în corp*“[4]. Pina Bausch va desăvârși ceea ce inițiase Grotowski, impunând fenomenul teatru-dans ca pe o paradigmă artistică a contemporaneității, în care corpul nu este privit ca un mijloc de expresie printre altele, ci tocmai ca cel ce se află *„la originea tuturor celorlalte*“[5].

De ce are teatrul atâta nevoie de dans, de ce rostirea actorilor este revalorizată prin intermediul dansatorilor care contrapunctează verbalizarea histrionică prin tăcerea lor, care nu este altceva decât o formă de discurs esențializat și esențializant tocmai prin aceea că depășește forme tradiționale de dualitate și anulează clivaje impuse cultural? Dar se evidențiază mai ales o întrebare: cum se manifestă fenomenul teatru-dans în spațiul cultural românesc și, mai ales, de ce este vremea lui *acum*, mai mult ca oricând? Să fie vorba de o soluție la o criză a verbalizării în teatru sau pur și simplu în teatrul lumii noastre de azi? Acestea rămân întrebări deschise la care s-ar putea răspunde, eventual, într-un studiu viitor.

NOTE: [1] David Le Breton, *Antropologia corpului și modernitatea*, Editura Amarcord, Timișoara, 2002, trad. Doina Lincu.

[2] John Martin, *La Danse Moderne,* Actes Sud, 1991.

[3] Jean Baudrillard, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, trad. Alexandru Matei, Editura comunicare.ro, București, 2005.

[4] George Banu, *Ultimul sfert de secol teatral*, trad. Delia Voicu, Editura Paralela 45, București, 2003.

[5] Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *Pina Bausch ou la mise en scène de la perte* în *La Danse de XXe Siècle.*

Cristina MODREANU

Din „buticul" lui Afrim

Nu mai e un secret pentru nimeni că spectacolele lui Radu Afrim aruncă realitatea în aer, prelungind-o în vis, în imaginar. Procedeu tipic suprarealismului. Ca într-o explozie, schijele se înfig te miri unde, atingând întotdeauna, în puncte și cu efecte dintre cele mai neașteptate, publicul, indiferent cât de neomogen ar fi el.

O simfonie a superficialității

Ce mi se pare încă și mai interesant este felul în care se conturează în spectacolele purtând semnătura acestui regizor un imaginar puternic amprentat de autor. Coordonatele sale ar fi construcția fragmentară, un tip de dinamică specifică videoclipului (prin urmare accesibil fanilor MTV, parte din „publicul-țintă“ al spectacolelor lui Afrim), dar și, poate în primul rând, spectaculosul arsenal de obiecte și „obiecțele“ pus în mișcare de inventatorul acestei lumi. O lume mică, de parcă dimensiunile i-ar fi fost special reduse, ca să pară o miniatură „handmade“, o lume colorată, simpatică, de care te „lipești“ imediat, cum li se întâmplă copiilor când intră în magazinul cu jucării. Nimic nu e însă întâmplător. Propunerea regizorului urmează o logică a „accesorizării“ realității (sau a realității traduse pe limba lui Afrim) cu o serie de obiecte aparent inutile, ce au doar misiunea de a înfrumuseța viața (scena, scenele), de a ridica moralul, așa cum face o trecere prin magazine pentru o femeie în pragul depresiei.

Dacă sondăm mai departe, trecând în revistă jucărioarele cu cheiță dintr-un spectacol mai vechi al regizorului (*Infanta. Mod de întrebuințare*, după versuri de Saviana Stănescu, montat la Târgu Mureș), apoi fructele de plastic coborând din podul scenei la capătul unor fire transparente, de plastic (pe post de aprozar) în *Nevrozele sexuale ale părinților noștri* (Teatrul „Toma Caragiu“ din Ploiești), pantofii colorați cu pene, veniți și ei pe calea aerului în *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* (Teatrul Național Cluj-Napoca), borcanele și borcănelele din care ne privesc fotografii de epocă (*Trei surori*, Teatrul „Andrei Mureșanu“din Sfântu Gheorghe), ca să nu mai vorbim de obsesia sânilor supradimensionați prezentă și în *KinkyZone* (Teatrul Luni, Green Hours) și în *David's Boutique* (Teatrul „Andrei Mureșanu“din Sfântu Gheorghe), s-ar putea să constatăm că e vorba chiar de o „simfonie a superficialității“, un imn dedicat artificiului într-o lume dominată de acesta. O cale de a învinge această realitate anostă, previzibilă, definitiv marcată de artificiu, cu propriile ei arme. Mai mult decât atât, dacă îi urmărești discursul, prezent în textura tuturor spectacolelor sale, se conturează din ce în ce mai clar paragrafele unui eseu despre *ființă ca obiect* – sexual, decorativ, etc – sau, altfel spus, despre ființa în pericol de a fi redusă la faza de accesoriu. Vesel, colorat, strălucitor, „trendy“ sau cum mai vrem să-i spunem, dar simplu accesoriu. Fără dreptul la biografie, la gânduri, neliniști, drame proprii, fără profunzimi, condamnată iremediabil la suprafață.

Când nu e vorba despre personaje clasice, pe care se amuză să le pună în situații incomode, provocând publicul cu bună știință și măturând de la bun început toate prejudecățile, drama personajelor lui Afrim se conturează mai clar în această direcție. Fie că sunt parte din texte contemporane, deci e mai simplu să li se aplice grila regizorală bazată pe o lectură foarte personală a lumii în care trăim, fie că sunt integral inventate de regizor (ca în *KinkyZone* sau *David's Boutique*), aceste personaje au în comun *râsul trist al clovnului condamnat la bună dispoziție.* Văzându-le, te gândești automat la oamenii tineri de azi, atât de grăbiți să vorbească despre „distracție“ fără a fi capabili să explice ce anume înțeleg prin acest cuvânt. La starea de prizonierat la care consimt fără să gândească, din dorința, altminteri de înțeles, de a se integra unui sistem, de a fi cuprinși, admiși, doriți de ceilalți.

Am trecut cu toții, la un moment dat, printr-o situație asemănătoare, când primul impuls e acela de a adopta gesturi, expresii, atitudini, poate chiar de a lua decizii care să te ajute să fii în acord cu grupul căruia vrei să-i aparții. Lucrurile devin periculoase abia atunci când liberul arbitru este anulat sau grav afectat de presiunile puternice ale mijloacelor de comunicare în masă. Când ți se injectează direcțiile unui anume mod de viață, când ți se vehiculează aceleași modele, în virtutea unui scenariu consumist având ca scop vânarea de noi și noi victime (consumatori) e greu, dacă nu imposibil, să te opui și să spui „eu sunt altfel". Sau, în traducere, „eu nu sunt *trendy*".

O altă cale, cea aleasă de Radu Afrim, ar fi să iei în piept „valul *trendy*", asemeni unui surfer curajos și aproape inconștient, dar foarte liber, oferindu-le celor ce te privesc de pe „plaja" teatrului românesc, ocazia de a admira sclipirile spumei pe care o face apa învolburată.

Buticuri printre blocuri

Fiecare român are buticul lui. Sau aproape. Micile magazine în care găsești de toate și nimic, apărute în anii '90 ca ciupercile după ploaie, sunt pline, de fapt, cu o uriașă cantitate de așteptare răbdătoare. Când intri în „butic"și vezi fața lungă, dezamăgită, a buticarului simți nevoia să ți se întâmple ceva, tocmai pentru că resemnarea de pe chipul lui îți spune că ai nimerit în locul unde nu se întâmplă nimic. Câtă speranță a strâns buticarul laolaltă cu fiecare bănuț, împrumutat de pe la rude și prieteni ca „să se căpătuiască"!

Buticul are o metafizică a lui. El e simbolul unei nostalgii profunde, al dorinței vechi de „a fi patron", care bântuie fiece cetățean, nu neapărat înstărit. Poți să nu vinzi niciodată nimic, să dai totul pe datorie vecinilor „abonați" la tine, poți să-l deschizi sacrificând o cameră din propria casă, sau în scara blocului, fără autorizație, chestia e că trebuie neapărat să-l ai! Buticul e simbolul visului împlinit, al prosperității care dă pe-afară în spume (altfel de spume), asigurându-ți o glorie de cartier. Cine nu-l știe pe X, proprietarul buticului din colț?

Întreaga „poezie a buticului" se regăsește într-un fel special în spectacolul pus în scenă la Sf.Gheorghe – *David's Boutique* (pe limba noastră Buticul lui David). Scris și regizat de Radu Afrim special pentru un grup de actori cu care s-a obșnuit să lucreze – Romulus Chiciuc, Clara Flores Aguilera, David Kozma, Fatma Mohamed, Florin Vidamski – textul are un haz nebun, aproape fiecare replică stârnind hohote de râs prin aluzii, trimiteri, inserții textuale ce țâșnesc constant, asemeni unor arteziene stropind deopotrivă tarele societății românești, din care au fost extrase personajele reprezentând diverse tipologii sau, după caz, chiar breasla teatrală (anume criticii, ce par să strângă, de la un timp, tot mai multe animozități). Nu lipsește nici „umbra" lui Dracula, fiindcă noaptea, în buticul lui David, supranumit „din Transilvania" atmosfera devine sumbră și intră altfel de clienți...

Stilistic vorbind, spectacolul e „rupt" din anii '60: moda, culorile, muzica și aerul personajelor, sunt toate retro, expresie a unei nostalgii a regizorului față de o epocă ce a marcat omenirea, trecând aproape neobservată la noi. Ceea ce nu împiedică, totuși, amestecarea în cadrul acestei „întoarceri în timp" a unor aluzii la alte „mode" mai actuale, de la e-mail, la pokemoni și E.T. – repere intrate recent în imaginarul colectiv, așa cum se întâmpla pe vremuri cu șlagărele Margaretei Pâslaru.

Amintește-ți că mori!

Lumea retro a lui Radu Afrim se regăsește și în cel mai nou spectacol al său de la Teatrul Nottara – *Cheek to Cheek*. Ceva mai puțin evident, dată fiind reținerea ce se poate observa în montările sale pe texte contemporane, ajunse prima dată pe scenă și care trebuie înțelese de spectator. De data aceasta e vorba de o piesă scrisă de dramaturgul suedez Jonas Gardell și montată, în această stagiune, și la Arad, de către Ana Mărgineanu.

Puse în oglindă cu marile staruri ale lumii – Judy Garland, Marilyn Monroe sau Billie Holiday, personajele lui Gardell sunt întruparea ratării, pe care acestea au evitat-o prin moarte. Asupra lor par să se fi strâns toți norii eșecurilor, toate nevoințele pe care oamenii se zbat de obicei să le ascundă, dar care ies aici la suprafață, ca uleiul ce se desparte de apă. *Ragnar Ronn* (Constantin Cojocaru) poate părea, pentru ființele și mai insignifiante decât el, o vedetă, dar nu se poate minți singur în privința decăderii sale. Cuvintele cu care începe monologul său de travestit, micul spectacol pe care îl dă într-un bar ca să aibă din ce trăi, sunt, într-un fel, cheia acestui text – „Nevoia noastră de mângâiere este infinită". Când *Margareta* (Emilia Dobrin), angajata unei firme de pompe funebre, se îndrăgostește de el, după ce s-au cunoscut printr-un anunț matrimonial, Ragnar dă curs acestei nevoi umane de mângâiere, dar numai pe jumătate. Aflată mereu în preajma morții, din care se hrănește afacerea ei, femeia bătrână și urâtă pare dispusă a îndura orice în schimbul unui gest de tandrețe. Cu poza lui Judy Garland pe peretele camerei sale, Ragnar este sedus de promisiunea unei glorii efemere, fiind mai preocupat de absența acesteia, care îl chinuie, împiedicându-l să se bucure de prezența femeii de lângă el. Chelnerul, ce funcționează la un moment dat drept voce a conștiinței, îi șoptește numai ei „Amintește-ți că mori!", în vreme ce el pare să fi uitat acest adevăr simplu.

Reținerea regizorului de a interveni foarte personal în spectacol – tocmai pentru ca țesătura textului să fie clară – se asociază cu reținerea actorilor față de estetica celui ce-i coordonează, cerând-le să uite, practic, tot ce au învățat, pentru a se abandona unor roluri hrănite din esența umilințelor pe care le putem suferi într-o viață de om. Desenul ușor caricatural al personajelor, tipologic diferențiate ca într-un desen animat, micile alunecări simpatice pe panta suprarealismului și abandonarea deplină a propriei identități, pe care le cere autorul spectacolului, nu au reușit în cazul tuturor actorilor, ce păstrează un soi de rezervă față de ceea ce fac pe scenă. Efectul acesteia este impresia de neimplicare pe care o lasă spectatorului, rămas străin de povestea derulată pe scenă. Un element ce întărește această senzație de îndepărtare este construcția spațiului scenic pe mai multe planuri – prezentă în mai multe spectacole purtând această semnătură, tocmai din dorința de care vorbeam la început de a reduce pe cât posibil dimensiunile „universurilor" personale ale personajelor și a le include pe toate în cutia scenei (vezi *Job, Infanta. Mod de întrebuințare*, *David's boutique*). În sala mare de la Nottara, unde publicul este și așa îndepărtat de scenă, numai ceea ce se petrece pe micuța avanscenă rotundă, ca o insulă, ajunge cu adevărat la spectatori, restul rămânând un tablou în culori frumoase – predominant albastru pentru camera Margaretei, predominant roșu pentru cea a lui Ragnar (inversate ca raportul din acest cuplu bizar), cu gri de cimitir la mijloc unde se află firma ce „vinde" moartea în pachete promoționale.

Lipsa de coagulare între interpreți și gradul diferit de implicare devine evident în scena de grup unde cu toții ar trebui să dea impresia că alcătuiesc un unic corp (cum se întâmplă într-o scenă similară din *Mansardă la Paris...*), o creatură tentaculară, reprezentând, de fapt, larva din care s-au desprins fluturii colorați ai ideilor ce au coborât spre cei aflați în sală. De data asta, însă, procesul fantastic prin intermediul căruia larva devine fluture a eșuat.

SPECTACOLE

București

Adrian MIHALACHE

Autoritate și putere

Henric al IV-lea, conducătorul Sfântului Imperiu Roman, de Națiune Germană a intrat în conflict cu papalitatea, a fost excomunicat și a trebuit să se umilească în fața papei Grigore al VII-lea, la Canossa, pentru a nu-și pierde tronul. Este un exemplu clasic de conflict între Autoritate și Putere, în care prima are câștig de cauză. La o lună după premiera piesei *Henric al IV-lea* a lui Luigi Pirandello, la Teatrul Bulandra, în regia lui Liviu Ciulei, viața, care urmează, după cum bine se știe, arta, ne-a oferit un exemplu similar, în politica autohtonă. După o săptămână în care Puterea a vituperat împotriva „dinozaurilor" de la Curtea Constituțională, amenințându-i cu exterminarea, șeful statului a făcut plecăciunile de rigoare, optând pentru bună înțelegere întru compromis. Singura diferență este că nu s-a deplasat personal la C.C. (Canossa Constituțională), ci a chemat C.C.-ul (Curtea Constituțională) la el. Premierul rămâne cu demisia în mână, iar

În prim-plan Marcel IUREȘ și Răzvan VASILESCU.

președintele, cu misia (de mediere) îndeplinită. Personajele piesei politice dâmbovițene vor să dea impresia că, atunci când lucrurile o iau razna, ele, de fapt, le organizează. Eroii lui Pirandello, când realitatea îi decepționează, își construiesc o alta.

Personajul titular al piesei lui Pirandello participase, cu ani în urmă, la o cavalcadă, în care erau, cu toții, deghizați în personaje de epocă. El își asumase identitatea împăratului, deoarece voia să fie, măcar în joacă, partenerul femeii pe care o iubea. Or, aceasta se dăduse drept Matilda de Toscana, soția lui Henric. Lovit la cap, în urma unui accident, el nu mai poate ieși din rolul asumat. Se crede Henric al IV-lea și le impune celorlalți să o creadă, sau, cel puțin, să se comporte ca și cum ar crede-o. Se înconjoară de o curte factice și trăiește timp de douăzeci de ani într-un decor de *kitsch* medieval, comparabil cu ambienturile fanteziste ale lui Ludwig al Bavariei. Medicul propune un tratament-șoc: reîntâlnirea cu personajele de odinioară. Alăturarea dintre fosta iubită, acum matură, și fiica acesteia, leit imaginea din tinerețe a mamei, în costumații identice, ar putea, crede medicul, să-l trezească pe bolnav la realitate.

Realitatea virtuală, în care personajul s-a refugiat, ține de spațiu, dar și de timp. Spațiul lui este o heterotopie, în care traseele și modul lor de parcurgere sunt stabilite riguros, de către proprietar. Decorul vilei, conceput, în spectacol, de Octavian Neculai, este inspirat de stilul „Piacentini", arhitect susținut de Mussolini și responsabil pentru desfigurarea multor orașe italiene, ca Milano sau Torino. Acest decor sugerează autoritatea cu care eroul știe să se impună. Timpul pietrificat, în care acesta a hotărât să se fixeze, este mai puțin cel al unui Ev Mediu Târziu, cât cel al umilinței perpetue. Refuzând evoluția, devenirea, personajul joacă mereu, pentru sine însuși, ritualul înjosirii care-l obsedează. Contrastul dintre îmbătrânirea fizică și conservarea neatinsă a imaginii atemporale inspiră compătimire. *Suspense*-ul piesei vine din faptul că nu se știe exact câtă convingere și cât teatru conține atitudinea pretinsului Henric al IV-lea. În momentul în care ajungem să credem că totul n-a fost decât o simulare conștientă, la care eroul e gata să renunțe, el își iese din minții, îl ucide, într-un acces de furie, pe baronul Belcredi, rivalul său, și se reîntoarce la securitatea pe care singură nebunia i-o poate oferi.

Dacă Polonius ar fi avut dreptate atunci când susținea obstinat că nebunia lui Hamlet n-ar fi fost decât efectul unei iubiri neîmpărtășite, tragedia lui Shakespeare s-ar putea suprapune peste piesa lui Pirandello. Viziunea lui Liviu Ciulei și interpretarea lui Marcel Iureș susțin această apropiere. Henric al IV-lea este, în viziunea regizorului, perfect urmată de protagonist, un Hamlet vibrând de nervozitate, dar lipsit de reflexivitate. Lipsesc, aici, fantoma, politica și filosofia. Sunt însă prezente simularea și teatralizarea, ca și trecerea bruscă și șocantă de la închipuire la realitate. Asasinarea baronului Belcredi nu face decât să repete uciderea lui Polonius. Nu el, Hamlet, respectiv Henric, a comis crima, ci nebunia lui. Stilul de joc al lui Marcel Iureș este nuanțat, el modulează continuu prin toate tonalitățile, dar se limitează, ca intensitate între *pianissimo* și *mezzo-forte*. Actorul pare a continua performanța sa din spectacolul *Hamlet*, realizat de Liviu Ciulei, pe scena aceluiași teatru, în anul 2000, recurgând chiar la grima clovnescă, utilizată, atunci, în scena întâlnirii cu actorii. Această abordare este interesantă, dar parțială, deoarece personajul lui Pirandello nu este doar o variantă redusă a lui Hamlet, ci un individ înzestrat chiar cu un surplus de vitalitate și de autoritate, ceea ce, din spectacol nu reiese. Ne amintim, cu o oarecare nostalgie de teluricul personajului, așa cum a fost interpretat, cu mulți ani în urmă, de George Constantin.

Camelia Maxim impresionează, în rolul marchizei, prin stăpânirea matură a mijloacelor ei de expresie. Lansată ca o cometă, actrița a intrat, tot ca o cometă, într-un con de umbră. Acum revine, realizând un rol mai minunat decât altul. După performanțele din *Titus. Căderea Romei* și *Șase personaje în căutarea unui autor,* ea impresionează din nou, printr-un joc în care inflexiunile vocii se suprapun natural peste cele ale gândirii. Dezavantajată, din păcate, și de costumația lipsită de eleganță, semnată de Maria Miu, actrița nu se exprimă cu aceeași vigoare și prin mișcarea scenică.

Restul distribuției, deși incluzând interpreți de primă mână ca Răzvan Vasilescu, Cornel Scripcaru, Andreea Bibiri, Șerban Pavlu, precum și alți actori de valoare, pare a constitui doar un auditoriu pentru personajul principal, pe care-l ascultă, încremeniți, cu atenție și stupoare, fără să înțeleagă mare lucru. Jocul secund este practic inexistent, fiecare își execută prestația cu acuratețe, după care, rămâne inert. Ni se oferă, astfel, mai curând un recital decât un concert. Ascultăm textul sofisticat și inteligent ca într-un spectacol-lectură, apoi luăm cartea din raft, pentru a o înțelege mai bine.

Teatrul „Bulandra“ – Henric al IV-lea **de Luigi Pirandello. Regia: Liviu Ciulei; decorul: Octavian Neculai; costumele: Maria Miu; lumini: Ion Lazăr. Distribuția: Marcel Ureș (*Henric IV*), Camelia Maxim (*Marchiza*), Răzvan Vasilescu (*Baronul Belcredi*), Cornel Scripcaru (*Doctorul*), Andreea Bibiri (*Frida*), Șerban Pavlu (*Di Nolli*), Valentin Popescu, Mihai Verbițchi, Alin Olteanu, Cătălin Farcaș, Emanuel Pârvu. Data premierei: 16 iunie 2005.**

Antoaneta IORDACHE

Viitorul e...un etern trecut?

Despre inanitatea fiziologică a personajelor de a depăși simptomul „rădăcinii lor bolnave“ vorbește acest spectacol-avertisment. Elementele scenografice semnalează *teza* viziunii și totodată *locația* straniei fulgurații ionesciene, din primul moment. „Suntem prinși“ înăuntrul unui fragment de tub, în față cu o scenă desigur circulară, spectatori și actori „vegheați“ deopotrivă de însemnele eșafodajului ideologic marxist.: „Lenin“ în racla sa, dar și multiplicat fotografic, costume ce nu individualizează – și care „evoluează“ în uniforme, aplicații metalice indubitative (secera-și-ciocanul, steaguri și stele „roșii“). O lume cu orizonturi întrutotul recognoscibile. Altfel spus: zona trecutului fixist, minimal, comun, în care „și-a băgat autoritatea“ un idiom istoric, destrămând limbajul realităților sensibile. Trei generații de „pietoni prin istorie“ se succed în scenă – își eliberează textualitatea nefirească, doar aparent articulată; la capătul straniului lor drum, doar parțial inteligibil, nu există decât indicatorul „dezesperant“ al întoarcerii la punctul de pornire – personaje marcate mental, metabolic, molecular de faptul brut al apartenenței la „rasa“ de origine. Nivelul problematic grav e însoțit în oglinda scenică de șarje spectaculoase, muzical-coregrafice, în regim parodic. Momentele

Foto: Florin Biolan

Marius BODOCHI
și Romeo POP.

acestea – bine susținute de actori – „rup ritmul" solemnității apăsătoare induse de cadrul plastic; mai important: nuanțează ciudatele atitudini, relații, acțiuni ale echipei, întregind definiția lumii din care grupul simbolic face parte. „Show-ul" deconspiră, în spectacolul lui Mihai Măniuțiu, dă măsura șocului ideatic (în speță marxist) suferit de personaje, arată profunzimea alterării la care s-a ajuns. Angajamentul (în show) e total, „randamentul" de asemenea total, rezultatul „care se vede" descrie largul ridicol în care s-au scufundat personajele. Un râs violent, șarjat, al unui „Lenin" grotesc (evident, reanimat) „trage cortina " ... viitorului, aici. Intâmplarea la care am asistat era „trasă de sfori", manevrată, manipulată; finalul reprezentației nu face decât să pună obstinat accentul asupra evidenței. Toate vor continua precum au început. Din trecutul personajelor nu există nici o ieșire. Odată destrămat limbajul, e spartă și oglinda realităților sensibile. „Să împingem acțiunea scenică până la paroxism" pare să spună Măniuțiu, reiterând o idee teatrală a lui Eugen Ionescu. In reprezentație, limita paroxistică e atinsă frecvent, zonele dramatice devin, însă, progresiv previzibile, iar actorii le „desfășoară" de la o clipă încolo parcă obosiți. Teoria viziunii regizorale își recuperează vivacitatea prin intermediul zonelor interpretative la limita comicului, parodicului – în care excelează Marius Bodochi, George Ivașcu și , de altfel, toată distribuția.

Theatrum Mundi – *Viitorul e în ouă* **de Eugen Ionescu; traducerea: Vlad Russo și Vlad Zografi; regia: Mihai Măniuțiu; decorul și costumele: Iuliana Vâlsan; muzica originală: Gabriel Basarabescu; coregrafia: Mihai Mihalcea. Cu: George Ivașcu, Dana Pocea, Marius Bodochi, Raluca Penu, Irina Bârlădeanu, Ilie Georgian, Ioana Flora, Romeo Pop, Carmen Stimeriu, Daniela Ioniță, Mihaela Modorcea, Gabriela Modorcea. Premiera: iunie 2005.**

Irina IONESCU

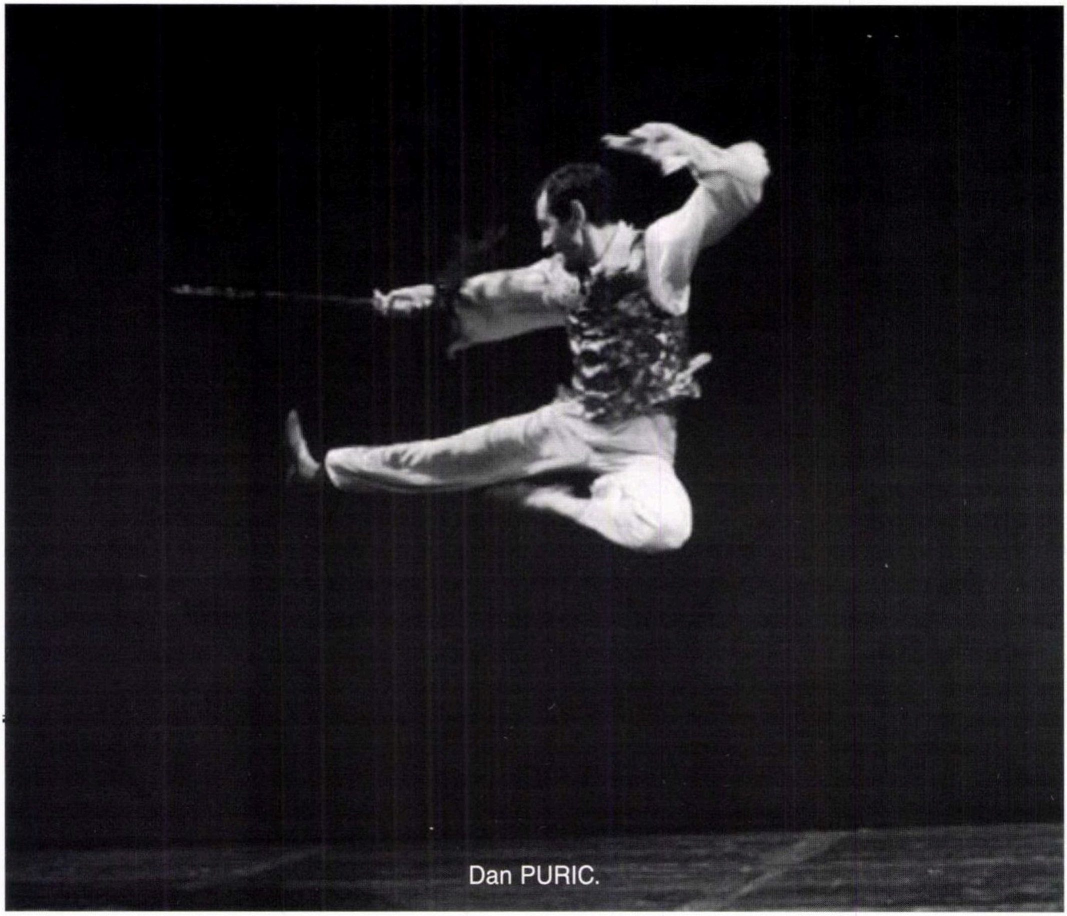
Puric în DON QUIJOTE – ambalaj universal

Chiar și o capodoperă scrisă într-o limbă vorbită în zeci de țări, de sute de milioane de oameni – ca limbă maternă, oficială sau străină – cu n+1 traduceri și ediții publicate ar putea fi în teatru mult mai mult decât era. Pentru Dan Puric devine – oricum – aproape totul. Sau de toate.

Este un pic dintr-un western à la John Wayne/Clint Eastwood – obligatoriu la granița cu Mexicul, un simulacru de tango argentinian și o bucățică puternic colorată din Cuba lui Castro, a sovieticilor din Piața Roșie, a ferestrelor și a ierburilor cu miros pregnant din Red Light District-ul olandez. Mai are ceva și din zgomotul Berlinului, în plin Love Parade – unde sunt la mare preț tricourile Che Guevara.

Este o montare cu foarte multe scene care nu se susțin, fiind exagerate și extravagante sau doar improvizații simpliste – derivând din sensuri absolut primare. Chiar dacă, unele dintre ele sunt mult mai valoroase decât fragmentele reluate, *autopastișe*, cu impact la public deja verificat.

Deși începe foarte ușor, chiar frumos și relaxa(n)t, având aspectul unei ediții ilustrate, e adevărat – una de lux, cu imagini frumos colorate și luminate, montarea



Dan PURIC.

trece extrem de repede la arte marțiale, dans, step, proiecții video, desene animate cu mori de vânt și mecanisme infernale. Alunecă spre interpretări din ce în ce mai filosofice și mai complicate, alungând plictisul prefigurat inițial și înlocuindu-l cu o aglomerare de expozeuri academice, reprezentate în totalitate sau doar sugerate scenic.

Spre final, se oprește asupra unui comentariu mistic creștin. Își pregătește terenul și-i „redă omului taina de a fi om". Înalță la propriu personajul simbolic căruia Cervantes îi spusese foarte clar și extrem de simplu: „Tu, omule, ești ceea ce poți deveni!" Miez filosofic bine delimitat și pus în pagină. Mai ales sonor.

În *Don Quijote*, Puric înconjoară încă o dată lumea europeană, creștină, tot mapamondul, de fapt – dar mai obosit ca niciodată se odihnește îndelung în brațele Dulcineei sale și apoi, se desprinde ușor spre alte taine...

Teatrul Național „I.L. Caragiale" București, Compania „Passepartout D.P.", Fundația „Art-Production", Institutul Cervantes și Ambasada Spaniei la București – Don Quijote **de Miguel de Cervantes. Scenariul și regia: Dan Puric. Costume: Doina Levintza. Decoruri: Cristian Pepino. Coregrafia: Svetlana Zotina. Distribuția: Dan Puric, Constantin Dinulescu, Carmen Ionescu, Ileana Olteanu, Violeta Totir, Silviu Oltean, Mircea Cristescu, Antoanela Vlădescu, Daniela Trofim, Nadejda Dumitriu, Mihaela Ailincăi, Claudia Susanu, Elena Valentina Popa, Ana Pepine, Ștefan Ruxandra, Toni Dumitrescu, Relu Poalelungi, Alexander Mustață, Adrian Nour, Vadim Rusu, Paul Cimpoieru, Toma Cuzin, Daniel Făt, Radu Micu, Gabi Călinescu. Data premierei: 23 aprilie 2005.**

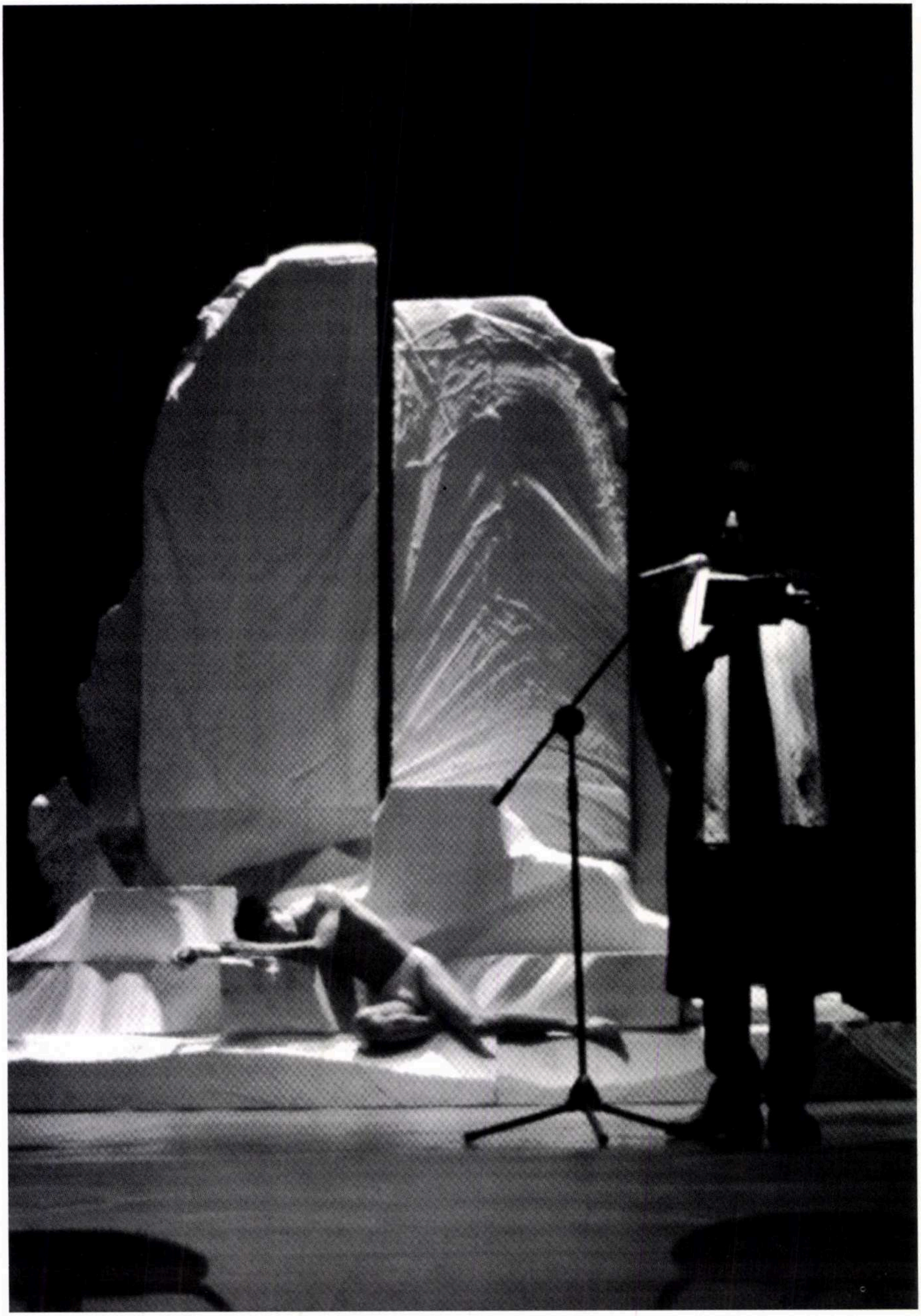
Ion CAZABAN

Partea nevăzută a Ghețarului

Mereu exigent și interesant, repertoriul teatrului din Târgoviște a inclus, spre sfârșitul stagiunii, *Visele călătorilor de pe „Titanic"*, spectacol care, prin factura sa, înclinăm să-l numim un poem coregrafic. Gândit și realizat de Mihai Măniuțiu și Vava Ștefănescu, este mai mult decât evocarea naufragiului teribil care a cutremurat lumea străbunicilor și bunicilor noștri. Și cum visul predispune de obicei la o descifrare, oricât de incertă, cronicarul va fi pus în situația să facă față ambiguității semnelor scenice, dar și metaforelor și simbolurilor onirice, venite din profunzimea subconștientului. Sunt viziuni preletale din „somnul frate-al morții", cum scria Eminescu? Sunt vise care sublimează emoțional o experiență terifiantă sau vise care prevestesc ciudat? Iar pentru o adecvată, dacă nu foarte pertinentă, raportare a semnelor din care este constituit spectacolul, ne vom întreba care este visătorul și cine cel visat? Poate că toate acele personaje anonime, dependente de o anume stilistică vizuală, legate activ între ele, se visează unul pe altul. Nu insistăm. Să spunem că sunt vise născute din teribilul eveniment, referitoare la acesta – dar, în spectacol, încărcate de premoniții cuprinzătoare pentru secolul dezastrelor care începea...

O posibilă „cheie" ar fi femeia cu valiza, prima apariție care se înscrie violent în spațiul scenei: femeia aleargă pe loc, fără să înainteze, fluturându-și părul, cu mișcări disperate, neputincioase. Aruncă priviri înfricoșate spre aisbergul ce-i stă implacabil în spate. Gesturile repezite cu care își deschide valiza, scoate lucrurile și le pune la loc, se dezbracă impulsiv, sunt gesturile spaimei și neputinței. Imaginea ei de prolog va reveni cu mișcări identice, ca o concluzie a spectacolului. La fel ca ea, alte femei cu valize – călătoare condamnate la naufragiu – vor apărea, rezumând proporțiile catastrofei. În muzica agitată, apoi solemnă, ce le însoțește, pot trimite semnificativ, mai departe, la destinul individual sau colectiv, hărăzit de istorie refugiaților, deportaților, emigranților care au umplut vapoarele și trenurile secolului al XX-lea. Printre elementele scenografice, vom regăsi copăcelul glacial, translucid, negativul unui simbol al vieții – racord cu alt spectacol al lui Măniuțiu, din „ciclul morții", *Shoah*...

Structurate poematic (sesizăm fraze și pasaje, metafore și simboluri), rezolvate coregrafic, *Visele călătorilor*...sunt concepute ca o succesiune de apariții sugestive, de vedenii obsedante într-un montaj oniric: suprarealist – prin modul cum au folosit visele, suprarealiștii; și filmic – pentru cei care au considerat filmul înrudit cu visul. Pentru acele apariții, vedenii, transfigurări mai mult sau mai puțin dezvoltate, există o cauză inexorabilă, unică, inevitabilă. În lumina albăstruie, de noapte nordică, Ghețarul din adâncul scenei rămâne o permanență fantasmatică, magnetică, spre care se îndreaptă continuu privirile și mișcările personajelor. Este spectrul alb al Morții, la care vor ajunge în ultimă instanță.



Dacă am deosebit corect, în spectacol ar coexista câteva moduri de reprezentare, gestualitatea emblematică și mișcarea simbolică fiind predominante. Cele mai simple – implicate însă în dezvoltări și momente persistente, reluate la alt nivel – sunt fuga personajelor pe loc și freamătul violent al brațelor, indicând spaima, dar și împotrivirea ființei aflate în preajma morții, uneori parcă lupta cu valurile, potrivit situației tragice. O lumină roșie semnalizează neîncetat, monoton, fără efect, vaporul în maximă primejdie. Convulsia brațelor, cu înălțări tensionate, dar și cu frângeri ostenite, duce spre abandonul final. Mișcarea de rotire poate deplasa întregul trup sau doar brațul, umărul. Încercare de desprindere centrifugă, dar și imagine a înlănțuirii cuplului. Uneori, rotirea se accelerează cu o putere amețitoare (așa se întâmplă când vasul naufragiat e înghițit în bulboana apelor). Acestea sunt, însă, indescriptibile – cuvintele ar dilua tensiunea dramatică a mișcării „în doi, în trei / în câte vrei“ (cum vedea Arghezi „jocul“ de-a moartea). Bărbații se deplasează lent, solemn, femeile își smulg părul din cap – cu toții vor fi cuprinși de panică nebună, aleargă, cad și se ridică repetat... Dacă n-ai ști că interpreții care execută această coregrafie contrapunctică, de un dinamism fluctuant, sincopat, sunt tineri actori uimitor adaptați, ai spune că asiști la performanța unor dansatori profesioniști îndelung pregătiți!

Pe alt palier stilistic, se inserează ilustrativ, recognoscibil, apariția femeilor în costume elegante de epocă și a bărbaților cu joben, luând atitudini consacrate, stereotipe. Acum, spectacolul permite o tonalitate ironică, un contrast ușor de remarcat. Semnificația se extinde la o civilizație care, crezând în prestigiul puterii și bogăției sale, considerându-se solidă și asigurată, va constata că toate au fost formă iluzorie. Scufundarea „Titanicului“, anunțată la microfon de un personaj în ținută oficială, a însemnat o incredibilă risipire a iluziilor. Sau a altui vis, cu ochii deschiși. Alte două personaje ascultă cu pălăria în mână, ca la mort, dar cu evident aer comic, un inventar imens, mergând de la datele tehnice formidabile la conținutul amănunțit al diferitelor compartimente – cele ce au fost vasul „Titanic“ și s-au dus la fundul oceanului. Inventarul sună ca o reclamă postumă și e completat cu exerciții atletice, o veritabilă demonstrație culturistă... Pe un scaun, la rampă, o femeie râde nervos, nestăpânit, îndelung.

Altă femeie, în alb, cu o ceașcă de ceai în mână, lovind-o zgomotos cu lingurița, schițează sonor momentul matinal când a sosit vestea uluitoare a naufragiului. Pentru că naufragiul a fost o trezire la realitate, când dorința de viață, manifestată prin Eros, va ceda unui Thanatos invincibil. Cei așezați pe scaune, femei și bărbați, cu fața la public, exprimă caractere distincte și, treptat, spaima care-i unește. În picioare, vor forma cupluri, vor dansa. Mișcarea variază: femeia care alunecă inert, somnolent, de pe panta Ghețarului, în brațele bărbatului atletic, este rotită delicat, sentimental. Dar neliniștea reprimată se descoperă în agitația trupurilor. Legănarea dansului va aduce un calm trist, resemnat. Bărbații vor purta femeile pe umăr, spre ghețar, unde, pentru ultima oară, se vor îmbrățișa cu disperare. „Vino somn ori vino moarte“ – pare să fie refrenul tăcut al tuturor celor care vor cunoaște curând partea nevăzută a Ghețarului.

Teatrul **„Tony Bulandra“, Târgoviște** – Visele călătorilor de pe „Titanic“. **Scenariul și regia: Mihai Măniuțiu; coregrafia: Vava Ștefănescu; scenografia: Valentin Codoiu. Cu: Silvia Gâscă, Sebastian Bălășoiu, Vitalie Ursu, Georgiana Mazilescu, Romi Moruțan, Maria Nicola, Irina Melnic, Corneliu Jipa, Sorin Ionescu, Clara Flores, Liviu Vlad, Rodica Ursu, Laura Voicu, Radu Ciobănaș. Data premierei: 24 aprilie 2005.**

Cluj-Napoca

Woyzeck, contemporanul

Nu demult, în această revistă, număram nu mai puțin de șapte montări cu *Woyzeck*, drama lui Büchner, văzute pe scenele noastre, în regia lui: George Teodorescu, Radu Penciulescu, Alexa Visarion, Mircea Marin, Tompa Gábor, Dragoș Galgoțiu, Radu Apostol – toate meritând să fie incluse într-un studiu comparatist. Există, în textul piesei, sensuri, niveluri dramatice, referințe de viață ce pot fi relevate și dezvoltate în propria lor relație cauzală sau, peste timp, în șocanta lor actualitate. Cu perspective, profunzimi și complexități deosebite, cele șapte montări – dincolo de reușita sau nereușita intențiilor – ne-au rămas în minte ca tot atâtea justificate opțiuni de spectacol (la una dintre edițiile cvadrienalei de la Praga, studenții olandezi își rezolvaseră machetele pentru *Woyzeck*, tema de examen, într-o gamă largă, firește contradictorie, de stiluri și procedee plastice).

În eseul regizoral propus de Mihai Măniuțiu la Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca, lumea lui Woyzeck pare ajunsă la ultimele consecințe ale debusolării și dezumanizării. Au dispărut personaje care alcătuiau un fond tipologic, explicativ, de reacții individuale și colective. Concentrarea clarifică tăios semnificația de-acum. În viața de fiecare zi a pușcașului Friedrich Johann Franz Woyzeck, sunt

Foto: Florin Biolan

BACS Miklós, BIRÓ Jozsef și BOGDÁN Zsolt.

numai soldații, superiorii, comandanții, din cazarma orașului. Și Maria (femeia cui?), urmărită și înconjurată de ei, la discreția lor. În montări anterioare, uniforma militară îmbrăca fizicul impunător al masculului irezistibil ori, dimpotrivă, o caricatură ce-și debita grav inepțiile. De astă dată, uniformele se înmulțesc și se arată a fi costumele unei maxime alienări. Socotim aliniere agresiva abrutizare și vizibila marionetizare, extinse la toți. Se adaugă pornirile sadice, sub variate pretexte, plăcerea de a-l batjocori și tortura pe celălalt, pofta brutală de a-l supune și stăpâni. Ceea ce vedem, în succesiune violentă, sunt figurile și formele acestei cumplite stări mentale, dintr-o lume unde, ordinul constrângerii (ordin vicios, dublat de faptă iresponsabilă) a înlocuit ordinea divină, oricât s-ar pomeni numele Domnului. În viziunea lui Mihai Măniuțiu, nu coboară de sus nici un înger salvator, ci doar niște fantoșe cu mitraliere, avangarda unei posibile armate de roboți fără suflet...

Woyzeck este expus privirii din primul moment, când publicul se va afla în preajma lui pe scenă, într-o așezare „neconvențională". Publicul îl va găsi pe acel om care, dezgolit până la brâu, mănâncă grăbit mazăre, mestecă mecanic, cu ochii ficși. Spectacolul îi va spune numele și îi va rezuma existența tragică. Pentru început, lumina ne arată doar un trup în așteptare, printre câteva primitive capre de lemn și două cilindre prelungi, de tablă, dotate ciudat cu sârme de contact și mici ecrane. Cei doi, care pătrund brusc, îl prind, îl îndoapă cu mazăre, hohotind batjocoritor, și-l atașează la aparatele cilindrice, declanșând semnalizări electrice.

Foto: Florin Biolan

KÉZDI Imola.

Acești torționari sunt Căpitanul și Doctorul, pentru care Woyzeck nu-i decât un cobai, într-o experiență confundabilă cu tortura. Gesturile sunt elocvent necruțătoare. Tehnica lor este elementară și complicată, cum a fost totdeauna tehnica torturii, în trecutul secol XX, dar și în secolul XXI. Pe micile ecrane, ca și pe altul mare, cinematografic (cum obișnuiește „media“ de azi), apare expresia durerii de pe fața lui Woyzeck, gura deschisă într-un urlet mut – suferința celui torturat nu trebuie să se audă... Imaginile virate în roșu, în albastru accentuează aluzia la cruzimea transformată în spectacol. Suspendat cu brațele desfăcute în cruce, chinul trupesc a lui Woyzeck va fi asemeni cu suferința lui Christos răstignit. Plusul anormal de energie pentru a umili și frânge un trup, care nu se opune, îl vom regăsi deseori în cruzimea voioasă a acțiunilor.

Când va fi abandonat, trupul lui Woyzeck va continua să tresară, într-un tremur necontenit (menționat undeva și de Büchner). Suferința sa continuă: zvâcnete nestăpânite, mișcări dezordonate, dezechilibrate – și din nou mazărea mestecată automat, pe când palmele-i lovesc spasmodic genunchii. Bogdán Zsolt dă rolului o expresivitate (neo)veristă, o mecanizare tragică (nu comică, bergsoniană) a întregii ființe. Trupul său nu mai este al său, mișcările repetate indică marioneta. O marionetă, paradoxal, cu sensibilitate acută, de vietate amenințată, hărțuită de toți și de toate. Dincolo de ce-i aduc simțurile, mai este și presimțirea vidului invizibil, a morții la pândă (nu e doar dimensiunea superstițioasă a spaimei din cele spuse prietenului Andres: „Vezi fâșia albă? Acolo se rostogolește un cap!“ – anticipând drama preexpresionistă a lui Wedekind). Mersul său grăbit, fugărit, dezorientat, va fi multiplicat – generalizat astfel – de mișcarea altor soldați ce par și ei fugăriți și înfricoșați. Poate, tot de presimțirea morții. Portretul personajului central, precizat de la început, este integrat într-o stare umană de ansamblu. „Încorporare“ – termen consacrat – capătă, aici, un tragism existențial evident, inseparabil de o fiziologie tragică a trupului, supus fără răgaz determinărilor ostile.

În această lume, Maria, târfă și mamă, va fi singura fără uniformă, alte semne arătând-o însă, și pe ea, prinsă în procesul alienării tuturor. Dacă Woyzeck cedase (cum se vede încă de la început), Maria va ceda sub ochii noștri. Woyzeck a cedat o dată pentru totdeauna – Maria cedează de fiecare dată („e tot una“, judecă ea). Probabil, deliberat, strașnicul Tambur care o va poseda, este asociat cu Nebunul, prin distribuirea aceluiași interpret. Maria se mișcă precipitat, cu o expresie de veselie beată. O definesc gesturile stridente, pozițiile indecente. Dar și felul cum își saltă greoi brațul, din umăr, ca o aripă rănită. Sau pruncul ținut înălțat, parcă semnalizând cu el în toate direcțiile. Soldații o rețin, o înghesuie, o sărută cu sila, într-o dezlănțuire stârnită vizibil de alcool. Pentru distracție, nu vor mai fi bâlciul și menajeria, ca în piesă, ci ecranul cu proiecții și călușul-balansoar. Văzută pe ecran, Maria se leagănă cu o plăcere copilărească pe față, totodată de un puternic erotism care nu le va scăpa soldaților. Petrecerea cazonă – strigăte, rânjete, izbucniri obscene, lovituri violente – este un iureș al instinctelor nestăvilite. Această instinctualitate eliberată o precizează și travestiul animalier, preluat de Maria de la Tambur, când vor face sex în mijlocul veseliei alcoolice.

Doar credinciosul Woyzeck își îndreaptă spre cer furia neputincioasă: „Cum de nu stinge Dumnezeu soarele?“ Palmele sale tremură, mânia sa se manifestă în genunchi, cuvintele nu sunt ale lui, în ele se aude îndemnul altuia: „Înjunghie cățeaua!“. Woyzeck este manipulat în actele sale, dictate sau interzise, în împrejurări care anihilează sentimentele și relațiile cele mai omenești. A existat, totuși, un moment unic de duioșie, scurt, întrerupt, când Maria îl mângâie pe Woyzeck: „băietaș!“... Deși diminutivul poate dovedi, din contra, o distanțare în avantajul Tamburului viril. Uciderea Mariei, schițată scenic, va fi, pentru soldați, un spectacol violent, cruzimea lui le va satisface imaginația și instinctele.

În viziunea regizorală, Nebunul are, deloc întâmplător, o pondere semnificantă specială. Lui i se atribuie, acum, povestea copilului singur – poate propria poveste, de la singurătate la nebunie fiind doar un pas... El îi va lua copilul Mariei, dispărând apoi în întuneric. El îi va da lui Woyzeck cuțitul crimei și tot el îl va suprima cu acelaș cuțit. Nebunul intervine decisiv în destrămarea trinității Bărbat–Femeie–Copil. Semantica vădită a spectacolului relevă descompunerea vertiginoasă, delirantă, a acestei trinități. Toate se petrec într-un ritm accelerat, scăpat de sub controlul rațiunii, sub impulsuri obscure. Jocul violent cu pistolul, introdus de regizor, se inserează perfect în paroxismul situației generale. Abrutizarea și marionetizarea sunt rezultatul manifest al degradării reciproce și terorii colective. După moartea lui Woyzeck, prietenul său Andres începe, și el, să se miște automat, ca o marionetă...

Așa cum apare, în spectacol, esențializată prin câteva simptome precise, lumea lui Woyzeck este mânată de o energie tulbure, distructivă, se zbate fără ieșire și piere într-un acces de nebunie. Într-o scenografie selectivă, funcțională (Mc Ranin), interpretarea a răspuns, credem, impecabil, solicitărilor regizorale, a susținut tot ce am comentat până aici: intensitate ritmică, imagini dinamice, aluzii bine dozate la actualitate, personaje clar conturate și apoi topite în magma fierbinte a mișcării tuturor (concepută de Vava Ștefănescu).

P. S. În recenta premieră a lui Mihai Măniuțiu, *Viitorul e în ouă* (Theatrum Mundi), tânărul Jacques și tânăra Roberta sunt și ei, supuși unei experiențe „științifice“. De astă dată, Doctorul și Căpitanul – care experimentau cu Woyzeck, – sunt înlocuiți de propriii lor părinți. Având o continuitate de teme și motive, uneori de elemente scenice concrete, spectacolele lui Măniuțiu apar firesc, explicabil înrudite, încatenate, racordate, și nu-i nimic de reproșat în asta. Eugen Ionescu a scris un text spiritual, foarte amuzant, care, „simte enorm și vede monstruos“ absurdul existenței (familiei) burgheze – și nu vom uita cum Tompa Gábor, în *Jacques și supunerea*, i-a pus, în imagini, consecințele periculoase... În regia lui Măniuțiu, devine un pamflet politic, modelat după circ și cabaret (cum procedase, într-altă modalitate, cu *Lecția*). Este o șarjă incisivă, de largă deschidere și rememorare istorică, în care Jacques și Roberta sunt cuplu agresat, supus experienței ce va asigura „viitorul rasei“, probabil geneza „omului nou“. Așa cum și-au dorit dictaturile secolului XX, chiar dacă oamenii nu și-au dorit. Mazărea lui Woyzeck a fost înlocuită cu lozincile unor utopii contra naturii. Jacques este, de astă dată, centrul tragic al unui cerc animat grotesc, un cerc care se desface și se reface perseverent, sub alt chip, cu alte uniforme... Tinerii siliți a perpetua rasa nu mai sunt îndopați cu mazăre, dar suferința lui Jacques, zbuciumul și gemetele sale, când este prins în păienjenișul de sârme și tuburi, nu pot să nu ne amintească de Woyzeck într-o stare similară. Și implicit, de istoria ce le-a fost dată...

Teatrul Maghiar de Stat, Cluj-Napoca – Woyzeck **de Georg Büchner. Regia: Mihai Măniuțiu; decorul: Mihai Constantin Ranin (Mc Ranin); costume: Valentin Codoiu; coregrafia: Vava Ștefănescu. Cu: Bogdán Zsolt, Kézdi Imola, Bacs Miklos, Biró Jozsef, Hatházi Andras, Salat Mihai, Dimeny Aron, Orban Atilla, Sinko Ferenc, Molnar Levente, Laczko Vass Róbert, Gallo Ernó, Buzási Andras, Fogarasi Alper. Data premierei: 2 aprilie 2005.**

Roxana CROITORU

O idee salutară, dar...

Trandafiri cu ochi negri e titlul ultimei premiere din această stagiune la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca.

Spectacolul face parte dintr-un proiect cultural care aduce în prim-plan etnia rromilor și e inițiat de teatrul clujean împreună cu regizorul Alan Lyddiard din Marea Britanie, director al Newcastle Ensemble.

Alan Lyddiard a mai organizat în 2003, la Newcastle, un festival de cultură și civilizație în care au evoluat artiști și ansambluri ale etniei rrome din Europa de Est, Franța și Spania. Atras de spiritualitatea acestei culturi exotice și puțin cunoscute, regizorul britanic propune un spectacol inspirat din eposul și etosul rromilor. Scenariul alcătuit cu har de dramaturga Kelemen Kinga nu e un text dramatic propriu-zis. Se bazează pe vechi balade, bocete, povești, legende, cântece transmise din generație în generație, în arealul transilvan.

Un popor nomad ale cărui legi și obiceiuri imuabile de marginali au dezvoltat o fabuloasă știință a povestirii. Oralitate exploatată în spectacolul care se construiește în jurul celei mai profunde și definitorii trăsături a lor, a rromilor: dragostea și gelozia.

Doi tineri, o fată și un băiat sortiți unul altuia de părinți și de mica lor comunitate sunt pregătiți de nuntă. În toiul pregătirilor, rând pe rând, participanții leagă o acțiune, o vorbă, de un fapt întâmplat, o pildă, un cântec sau un dans. Poveștile reînvie tradițiile, viața lor de nomazi, în acompaniamentul orchestrei *live.* Spiritelele se încing, mireasa e dorită de un altul și înfruntarea cu mirele duce la moartea celui din urmă. Spectacolul debutează și se încheie cu bocetul ritual de la căpătâiul morților.

Ideea acestui gen de spectacol e binevenită în repertoriul teatrului și e demnă de apreciat dăruirea trupei de actori, muzica originală a compozitorului Iosif Herțea, decorul sugestiv și costumele într-o cromatică deosebită a scenografei Carmencita Brojboiu, desenul coregrafic al Tamarei McLorg.

Ceea ce e de neînțeles e cheia în care regizorul tratează firea etnicului rrom. Un popor definit în memoria colectivă ca un temperament vulcanic, pătimaș, cu sânge clocotitor și iute la mânie, în spectacolul lui Alan Lyddiard e leneș în reacții, așezat, cumpănit. Eroarea e în primul rând de distribuție: tânăra interpretă a miresei (Nagy Eszter), este o posibilă bună actriță, dar în nici un caz temperamentala pentru care se înjunghie junii.

Spectacolul începe din sală cu un bocet răscolitor, interpretat magistral de Panek Kati. E tensiunea care ar fi trebuit să imprime ritmul spectacolului pâna la drama finală. Dimpotrivă, ai tot timpul senzația, din felul trenant în care se joaca, că în actori e o energie vulcanică pe care trebuie să și-o reprime.

O ideea salutară, dar fără un rezultat pe măsură.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj – Trandafiri cu ochi negri. **Regia: Alan Lyddiard (Marea Britanie); decor și costume: Carmencita Brojboiu, compoziția și ilustrația muzicală: Iosif Herțea, coregrafia: Tamara McLorg (Marea Britanie), dramaturgia: Kelemen Kinga, asistenți dramaturgie: Halmen Krisztina, Vajna Noemi. Cu: Nagy Eszter, Salat Lehel, Dimeny Aron, Boer Ferenc, Panek Kati, Molnar Levente, Sinko Ferenc, Orban Attila, Laczo Julia, Bogdan Zsolt, Csutak Reka, Laczko Vass Robert, Kezdi Imola, Varga Csilla, Vindis Andrea, Ambrus Emese, Boldizsar Emoke, Gallo Erno, Buzasi Andras, Senkalszky Endre. Orchestra: Deak Sandor, Albert Szilard, Adela Moldovan. Data premierei: 25.05.2005.**

Mircea GHIȚULESCU

Umor metafizic cu Cornel Udrea

Dacă ne gândim bine, absurdul s-a născut din conversația conjugală. Cel puțin așa reiese din acel manifest al „teatrului absurd“ care este *Cântăreața cheală* de Eugen Ionescu. Că este inimaginabil unde poate duce un dialog dintre soț și soție ne demonstrează și Cornel Udrea în semicomedia *Raiul, prima pe dreapta* pusă în scenă de clujeanul din Suedia Zoltan Schapira la Teatrul „Elvira Godeanu“, din Târgu Jiu. Familia ionesciană din tren (*Cântăreața cheală*) sau de pe insulă (*Scaunele*) este la Udrea o „familie de bloc“, locul blestemat la coabitare al vieții urbane moderne, unde niciun mister nu e cu putință. Domnul și Doamna Palade nu au ajuns, ca soții Smith din *Cântăreața cheală*, la acel grad de alienare încât să uite că locuiesc în același oraș pe aceeași stradă, în același apartament și că au același copil, dar nu sunt departe de a deveni absurzi. Doar că, la Cornel Udrea, absurdul capătă reprezentări religioase. Depășesc și ei pragul rațiunii dar li se năzare că în apartament a intrat Arhanghelul Gabriel, îngerul lor păzitor, sub înfățișarea unui cerșetor, să îi anunțe că „a sunat ceasul“. Printr-o alchimie de care niciodată Cornel Udrea nu a fost străin, nu soții Palade se transformă în îngeri, ci îngerul se transformă în om cu numele angelic de Serafim. Zoltan Schapira (scenografia – Vioara Bara, psihodesign – Olivia Costea, coregrafia – Mariana Ghițulescu) a îndepărtat tot ce ține de realismul comic al lui Cornel Udrea care păstrează un contact permanent cu actualitatea imediată (așa cum îi stă bine unui umorist), înclinând balanța în favoarea dimensiunii metafizice. El recompune o „legendă a secolelor“ cum spunea Victor Hugo, o evoluție a speciei umane în care asistăm la deșteptarea îngerului, la căderea lui și la întoarcerea în somn. Eugen Titu, atletic, mobil și ceremonios interpretează fără ezitări aceste ipostaze situate la frontiera dintre real și imaginar. Domnul și doamna Palade nu sunt decât versiuni terestre degradate ale omului originar. Totul este transferat din profan în sacru. Reprezentările realiste care explică omul sunt înlocuite cu cele religioase care explică lumea. Inclusiv acel „administrator de bloc“ mereu prezent la Cornel Udrea (reminiscențe de la Ion Băieșu), incarnare a curiozității vulgare, a autorității delirante și a complexelor de putere. El nu devine Țarul Ivan Vasilievici, ca în piesa lui Mihail Bulgakov, ci Mefisto însuși, bărbat și femeie alternativ, schimbându-și sexul într-o scenă de virtuozitate tehnică. Dialogurile, picante de altfel, ce riscau să se epuizeze în efecte literare în sine, sunt repartizate pe trei cupluri paralele: soții Pandele văzuți la trei vârste diferite. Vom vedea astfel pe Valeriu Bezu în *Palade I,* pe Sorin Giurca în *Palade II* și pe Ion Alexandrescu în *Palade III,* după cum, Matilda, va fi interpretată la trei vârste ascendente de Simona Urs, Luminița Șorop și Monica Sfetcu. Nu numai sensul textului este mai deplin, dar și ritmul spectacolului este mai susținut. Iar maniera în care replicile trec de la o vârstă la alta este o performanță tehnică în sine. *Raiul, prima pe dreapta* de la Târgu Jiu) va fi o adevărată surpriză a stagiunii viitoare, când va avea loc premiera oficială.

Teatrul „Elvira Godeanu“, Târgu Jiu – Raiul, prima pe dreapta **de Cornel Udrea. Regia: Zoltan Schapira; scenografia: Vioara Bara; psihodesign: dr. Olivia Costea; coregrafia: Mariana Ghițulescu. Distribuția: Eugen Titu (*Îngerul*), Cornelia Diaconu și Dan Calotă (*Administratorul/Diavolul*), Simona Urs (*Matilda I*), Luminița Șorop (*Matilda II*), Monica Sfetcu (*Matilda III*), Valeriu Bezu (*Palade I*), Sorin Giurca (*Palade II*), Ion Alexandrescu (*Palade III*). Avanpremiera: 11 mai 2005.**

Alina MANG

Despre morți și vii

Ștefan Caraman este unul dintre dramaturgii aflați „pe val“, intrat în atenția criticilor literari și deja cunoscut publicului pentru spectacolele montate după textele sale cum ar fi *Zapp...* și *M&M (couture à porter)* (la Teatrul „Andrei Mureșanu“ din Sfântu Gheorghe), *Santiago el Campeon* (la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț), *Talk show* (la Teatrul Național “Sterija“ din Vrsac – Iugoslavia), *Simona/Întoarcerea de acasă* (la Clubul La Scena din București), *Epilog* (la Teatrul „Urmuz“ din Tulcea), *Poveste simplă cu posedați* (Compania Teatrul Imposibil din Cluj-Napoca), *Sosiile* (Fundația Dialog împreună cu Teatrul Odeon din București). Dintre toate textele sale, piesa *Morți și vii* este cea care a stârnit interesul a doi regizori – Ana Mărgineanu și Ion Sapdaru – și a cunoscut două montări diferite, prima în 2002, la Teatrul Odeon din București, iar cea de-a doua, în stagiunea care tocmai s-a încheiat, la Ateneul Tătărași din Iași. Mă întreb de ce tocmai această piesă? Indiscutabil bine scrisă, construită cu nerv dramatic, ea devine incomodă prin situația „neplăcută“ propusă: acțiunea are loc într-o morgă, cadavrele nu sunt doar prezențe intuite, ascunse undeva în sertare bine închise, ci devin personaje într-o lume a morții și indiferenței, o lume stranie, dar în care parcă nu mai pare atât de bizară dorința unuia dintre asistenții legiști de a se căsători cu o moartă și de-și consuma acolo, pe patul de metal al morgii, „noaptea nunții“. Repet și mă întreb, de ce oare tocmai această piesă, care, la lectură, nu pare a avea atuul reprezentabilității? Răspunsul îl dau spectacolele care au plecat de la acest text, pe care le-am văzut și care mă contrazic. Fiecare dintre cei doi regizori a descoperit în această piesă tentația de a vorbi deschis despre teme tabu, despre moarte, singurătate, iubire imposibilă, stereotipia vieții unor inși anoști, mai mult morți decât vii, despre străfundurile necontrolate ale sufletului uman și și-au asumat riscul de a le prezenta așa cum sunt în fața spectatorilor. Fiecare dintre cele două spectacole, deși atât de diferite, nu trădează textul lui Caraman. Montarea de la Teatrul Odeon ca și cea de la Ateneul Tătărași insistă asupra ideii că „morți“ sunt uneori tocmai ceilalți, cei vii.

În spectacolul ieșean, piesa suferă modificări în sensul că i-a fost adăugată o primă parte, care nu exista în varianta inițială publicată. Și anume aceea în care șase actori repetă pentru teatrul radiofonic *Morți și vii* de Ștefan Caraman, se obișnuiesc greu cu replicile deocheate pe care nu le vine ușor să le rostească. Le spun mai întâi „alb“, fără implicare, pentru ca mai apoi, fiecare interpret să intre efectiv în pielea personajului și să înceapă să joace. Aceleași replici sunt repetate de această dată în scene bine construite, se conturează relațiile între partenerii de joc și „vedem“ spectacolul, adică cam ceea ce ar „vedea“ (cu ochii minții) fiecare dintre cei care ar asculta montarea radiofonică a acestui text.

Daniel Busuioc, Octavian Jighirgiu și Radu Ghilaș sunt foarte bine în rolurile a trei asistenți care vin plictisiți la serviciu în fiecare zi, adică la morgă, unde disecă cadavre în timp ce poartă aceeași conversație despre aceleași întâmplări,

Nicoleta LEFTER și Dumitru NĂSTRUȘNICU.

persoane sau despre sex. Cu ei lucrează *Maler* (Dumitru Năstrușnicu), student la medicină, un tip interiorizat, considerat ciudat de ceilalți, ai cărui singuri prieteni sunt morții din sertarele morgii. El rămâne mereu peste program pentru a sta singur cu „prietenii" săi, cu cadavrele-manechine cărora le vorbește, cu care dansează. Într-una din zile este adusă acolo *Cameea* (Nicoleta Lefter), o fată a cărei moarte suspectă este investigată. Maler se îndrăgostește de ea, o îmbracă în mireasă, dar fata învie! Ea și-a dorit de fapt moartea și-l roagă pe Maler să o ucidă. La venirea celor trei asistenți Cameea este moartă și de corpul ei se va ocupa acum Maler. Că ea a fost moartă sau nu, că totul s-a petrecut doar în mintea lui Maler sau nu, nici nu mai contează. În final, într-un moment de dans frumos realizat coregrafic morții și vii se amestecă și parcă ne spun: asta este! În același timp, din difuzoare se aude o voce care anunță că am ascultat la teatrul radiofonic piesa *Morți și vii* de Ștefan Caraman. Dar nu, am urmărit un spectacol al Ateneului Tătărași din Iași prezentat pe scena Teatrului „Nottara".

Ateneul Tătărași din Iași – Morți și vii **de Ștefan Caraman. Regia: Ion Sapdaru; scenografia: Gelu Rișca; mișcarea scenică: Marius Manole. În distribuție: Dumitru Năstrușnicu, Nicoleta Lefter, Daniel Busuioc, Octavian Jighirgiu, Radu Ghilaș, Benoît Vitse. Data reprezentației: 26 aprilie 2005.**

Ruxandra ANTON

Fantoma imaginarului

În *Ultima splendoare a chinezăriei pure*, Witkiewicz așază între parantezele fantasticului abisul ființei umane, abis pe care l-a experimentat el însuși până în beznele cele mai tulburătoare, glisând între alcool, droguri, suferințele dragostei, comportament șocant, exhibiționist, depresii ce-i exacerbau inspirația, imaginarul, puterea de pătrundere în obsesiile lui pe care le-a transpus în filosofie, pictură, literatură. Încadrează povestea într-un fantastic de circulație, tradițional – metamorfoza morților în fantome –, tocmai pentru a da iluzia de realitate, dar și pentru a sublinia mai exact (prin confuziile instalate, la un moment dat, între vii și morți), ideea că trăim la fel de acut realul cât și imaginarul. Profilează misterul ca pe singura sursă de a vizualiza caracterul infernal ascuns în personajele sale și, implicit, în omenire, folosind paradoxul ca metodă de analiză. De aceea nu putem spune că la Witkiewicz fantasticul este doar un pretext. Spectacolul montat la Ateneu Tătărași, în regia lui Benoît Vitse, surprinde prin modul echilibrat în care se întrepătrund cele două planuri, unde tragicul și comicul conduc deopotrivă la realitățile crunte. Anastazia, femeia ucisă de soț, din gelozie, revine în mijlocul familiei ca și cum nici n-ar fi plecat și aduce dezvăluiri ascunse în timpul vieții, fără de care nu ai cum ,,să intri pe poarta adevărului". Jocul Laurei Bilic relevă un personaj serafic și dur, în același timp, plin de ironie și sarcasm, dublat de o anumită forță a emoției detașate, stranii. Naturalețea jocului lui Daniel Busuioc (*Dyapanas*), felul în care intră în relație cu fantoma soției, detensionează atmosfera și face ca legătura cu lumea de dincolo să nu pară complicată, dar, în același timp, anunță și apariția unui personaj-problemă. Deși el este ucigașul, nu-și privește faptele în

Daniel BUSUIOC, Dumitru NĂSTRUȘNICU și Ramona DORNEANU.

conștiință, este interesat doar de viața lui legată de cele lumești și, ipocrit, trece de la ură la o bună relație, prietenească chiar, cu foștii amanți ai Anastaziei. Aici se pare că se instalează centrul de greutate al piesei: adevărul este căutat pentru a vindeca orgoliile soțului înșelat și ale amanților Anastaziei, dar, o dată aflat, el nu mai reprezintă o învățătură, un sens. De o mare concretețe și nuanțat temperamental, pigmentat de un comic absurd, este jocul lui Daniel Busuioc. Radu Ghilaș, în rolul vărului (*Jezor Pasiukowski*), poetul obsedat de pierderea inspirației, îndrăgostit de Anastazia, își trăiește dragostea într-un imaginar bolnăvicios și nu mai sesizează neîmplinirea ei în realitate. Se pare că Witkiewicz, prin acest personaj, desființează, prin mijloacele parodiei, câteva prejudecăți legate de artă și catharsis, de seducțiile păgubitoare ale mimetisului când lipsește talentul. Excelent construit de Radu Ghilaș ridicolul acestui personaj, cu sensibilități trâmbițate și nu trăite! Dumitru Năstrușnicu, întruchipîndu-l pe Ignacy Kozdron, alcătuiește portretul bărbatului fără ambiții, naiv, laș, de o candoare periculoasă, și realizează un rol destul de precis conturat. Cele două fete ale Anastaziei, Zofia și Amelia, jucate de Nicoleta Lefter și Gabriela Iacob, alcătuiesc un duet ritmat, care le dezvăluie curiozitatea precoce în tainele dragostei, înclinațiile către frivolitate (absența sentimentelor adevărate față de mama lor, acceptarea cu ușurință a verișoarei lor în locul mamei) – însușiri care au fost asumate într-un bun joc. Și Ramona Dorneanu (*Aneta Wonsiewicz*), verișoara familiei care o va înlocui pe Anastazia, își susține partitura convingător și cu farmec. Atât Octavian Jighirgiu (*Josef Maszejko*, angajat) cât și Miriam Camara (*Bucătăreasa*), nu intră în contradicție cu acest perimetru absurd al familiei Nibek, nu perturbă stranietatea evenimentelor, dar aduc în scenă pitorescul lumii simple, printr-un joc plin de căldură. Costumele personajelor, realizate de Corina Bujor, poartă, de asemenea, mesajul locului comun, vrând parcă să spună: „nu vă lăsați înșelați! Orice om poate să ascundă un straniu infern!". Finalul neașteptat al piesei pune în discuție contradicțiile care intervin între realitate și ficțiune, alunecarea realului în catacombele imaginarului ca ultimă soluție de epurare a conflictelor interioare. Ceea ce e de remarcat la acest spectacol este coerența ritmului dată de o alchimie regizorală echilibrată a pauzelor decisive cu jocul alert sau calm, fără momente trenante, și o împrăștiere continuă a faptului banal într-o problematică emoționantă, efect al jocului actorilor bine temperat.

Ateneul Tătărași, Iași – Ultima splendoare a chinezăriei pure **de S. I. Witkiewicz. Regia: Benoît Vitse. Costumele: Corina Bujor. Distribuția: Daniel Busuioc (*Dyapanas Nibek, Tatăl*), fetele familiei Nibek: Nicoleta Lefter (*Zofia*) și Gabriela Iacob (*Amelia*), Radu Ghilaș (*Jezor Pasiukowski, Vărul*), Ramona Dorneanu (*Aneta Wonsiewicz*), Laura Bilic (*Anastazia Nibek, Fantoma*), Dumitru Năstrușnicu (*Ignacy Kozdron*), Octavian Jighirgiu (*Josef Maszejko*), Miriam Camara (*Bucătăreasa*). Data premierei: 18 mai 2005.**

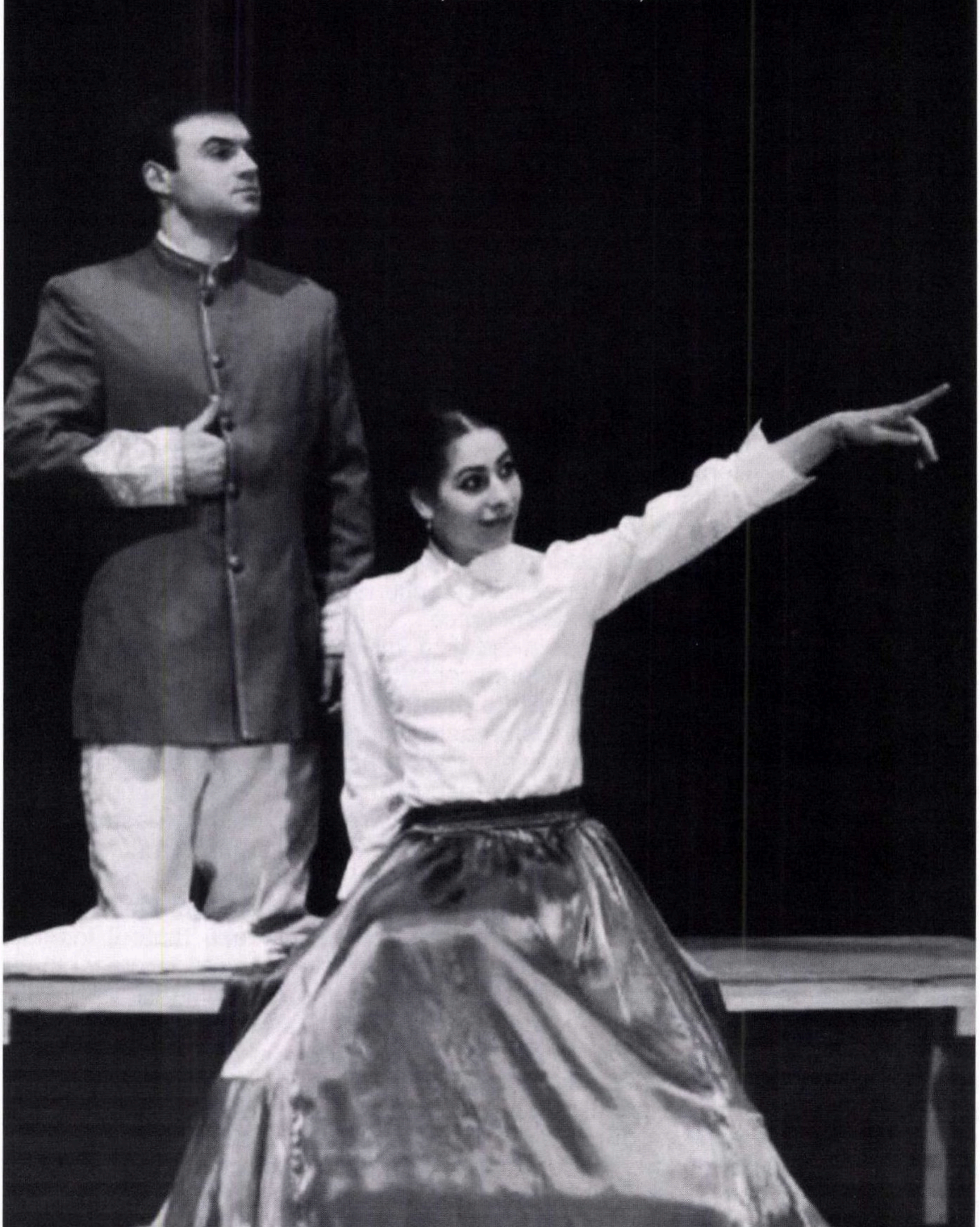
Virginitatea visului

Un alt spectacol prezentat în cadrul stagiunii poloneze la Ateneul Tătărași, în colaborare cu Institutul Polonez din București, este *Virginitate,* o dramatizare după un text din volumul *Bakakai* de Witold Gombrowicz, realizată de Benoît Vitse, care semnează și regia. Spectacolul a fost ambientat, timp de două săptămîni, de expoziția de fotografie *Portret Witold Gombrowicz*, de Bohdan Paczowski, unul dintre cei mai buni prieteni ai scriitorului și, totodată, remarcabil arhitect de talie mondială în perioada petrecută de Gombrowicz în Argentina și mai apoi în Franța, la Vence.

Conceput într-o cheie lirică, subliniată și de muzicalitatea dură și caldă a acordeonului, de către Sorin Crudu, tema pare un subiect rătăcit în lumea modernă de astăzi, unde tinerii par să nu mai viseze, să nu mai treacă prin fiorii dragostei pure. O analiză a naturii umane, a simțurilor ce se ascut ca să primească propriul răspuns la întrebările vieții, a primilor pași într-un senzorial accentuat al iubirii, unde gustul, văzul și mirosul sunt principalele instrumente, iar pudoarea reprezintă o limită de netrecut. Candoarea și inocența tinerei Alice ia înfățișări bizare, brutale chiar, când nu află răspuns la întrebările care survolează adevărul lumii reale. Contrastul care se instalează între naivitatea ei și pudoarea forțată a lui Paul, care se pare că știe mai multe, dau relației lor un anumit farmec, dar și un ușor umor. Se pare că jocul celor doi, Gabriela Iacob și Dumitru Năstrușnicu, este îngreunat de imposibilitatea adaptării unui comportament propriu începutului de secol XX la unul actual, deși efortul lor este vizibil. Se petrece în timp o redundanță a gesturilor care nu mai pot fi adaptate noilor condiții. Cred că virginitatea, inocența ființei umane, n-a murit, doar că a trecut în alte forme și de aceea cele vechi, dar totuși bine reprezentate, aș zice chiar bine conservate, actoricește și regizoral, nu mai pot fi decodificate de către spectatorul obișnuit astăzi cu altceva. Costumele Corinei Bujor sunt indicii care pregătesc o ascensiune în timp. *Virginitate* este un spectacol care merită văzut, cel puțin pentru mesajul lui care poate să declanșeze sensibilități latente, atrofiate de vulgaritatea cotidiană.

Ateneul Tătărași, Iași – Virginitate **de Witold Gombrowicz. Adaptarea și regia: Benoît Vitse. Costumele: Corina Bujor . Distribuția: Gabriela Iacob (*Alice*), Dumitru Năstrușnicu (*Paul*). La acordeon: Sorin Crudu. Data premierei: 2 martie 2005, data reprezentației: 23 aprilie 2005.**

Gabriela IACOB și Dumitru NĂSTRUȘNICU.

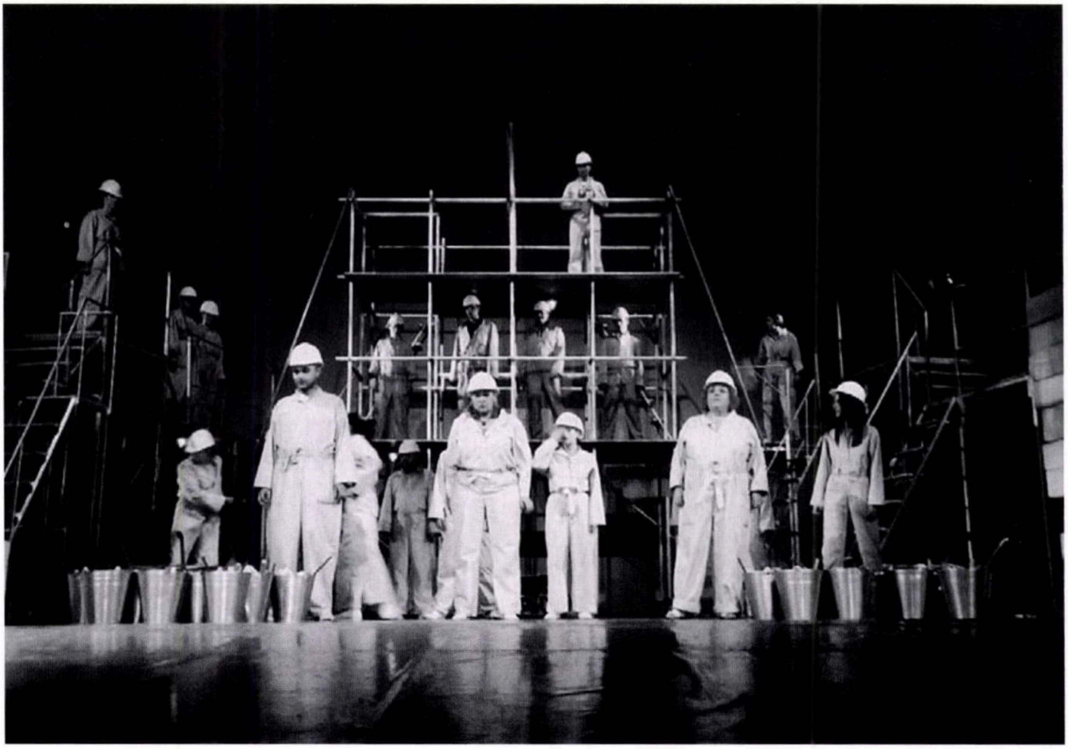


Constantin PARASCHIVESCU

Scrinul ca memorie

Schelărie supraetajată și vreo douăzeci de personaje în salopetă cu căștile de protecție pe cap, ivindu-se în fugă la apel, sugerează începutul unei zile de muncă pe un șantier și începutul în forță al spectacolului. Într-un colț al scenei, la rampă, ghemuit lângă macheta unui cartier, un tânăr își prospectează liniile trasate – arhitectul Ioanide. În ritmul unei muzici alerte amplificate de difuzoare, începe o pantomimă a muncii colective, într-un efort sincronizat și trepidant. Ce se construiește, de fapt? O nouă societate, dă de înțeles spectacolul. Care poate fi aceea din romanul omonim al lui George Călinescu de acum patru decenii și ceva, *Scrinul negru*, sau cea de la capătul tranziției de astăzi care inversează direcția. „Se construiește viitorul“, notează Ada Lupu în caietul-program, „Ioanide este artistul care încearcă să se împlinească prin opera sa, încearcă să schimbe societatea, oamenii“. Numește versiunea ei de spectacol adaptare, dar e de fapt dramatizare, pentru că e un transfer dintr-un gen în altul. Cu inevitabilă reducție, prelucrare și dezvoltare numai a unor linii de acțiune și personaje, nu a toate cele ce alcătuiesc complexitatea desfășurării epice.

Ada Lupu are ingeniozitatea de a sintetiza într-o întruchipare unică două sau mai multe identități, unele reprezentând constructorii anonimi, celelalte figurile vechii lumi care și-a pierdut privilegiile și încearcă acum să reziste – prințese, conți, monseniori etc. În vâltoarea răsturnărilor istorice, profilurile reale se pierd, măștile se amestecă. Astfel, urmărește nu atât descifrarea unor tipologii, cât a unor sensuri existențiale în vremi de răscruce. Au fost atunci, sunt acum. „Spectacolul nu face analize politice – spune autoarea –, ci doar vorbește despre utopia unui artist“, arhitectul Ioanide, creat întâi de Călinescu în *Bietul Ioanide*. În spectacol, arhitect tânăr, care își descoperă ascendența în scrisorile din „scrinul negru“ recuperat de la talcioc și, o dată cu ea, personajele aristocrației apuse și mediul controversat de opinii antagonice. Ceea ce descifrează tânărul Ioanide este desprinderea lucid asumată de privilegiile de castă de către reprezentanții lumii vechi, pe fondul elanului constructiv trâmbițat demagogic al lumii noi. În linii de parodie accentuată, șantierul, evocare ironico-lirică a lumii apuse, cu nostalgia valorilor afirmate în plan moral, estetic. Evită episoadele revanșarde, cu agenți legionari și ascunzătorile din munți, nu reține disputele ideologice și comentariile politice care sunt, la urma urmei, tributul oportunist al prozei la vremea apariției sale, 1960. E mai degrabă portretul unei clase în dispariție, care își vinde pentru supraviețuire obiecte de preț și veșminte elegante la talcioc, dar își conservă aspirațiile și renumele printr-o încredere care părea cândva derizorie, validată cel puțin moral de istorie. „Ultima noastră tărie stă acum în puritatea sângelui“, decide ritos Prințesa Hangerliu. Versiunea finală se desparte însă de roman, Filip Hangerliu nu mai e pescuit din lac la o tentativă de suicid, locuiește în Arizona și adresează consulatului român o scrisoare prin care cere ajutorul în cumpărarea scrinului mamei sale, depistat la o consignație în lichidare, și în dobândirea



proprietăților familiei. „De undeva, din cosmos – spune el – tanti Hangerliu mă obligă să arăt că prințul Hangerliu trăiește. Și are dreptul și obligația să se întoarcă în castelul tatălui său și palatul mamei sale [...] am această obligație morală, spirituală, poate chiar mistică".

Poate surprinde întrucâtva opțiunea regizoarei pentru acest amplu roman, dar câteva afinități de structură o explică. Ca și eroul, ca și autorul predispoziția pentru amplă construcție și arhitectură o particularizează. Multe personaje, multă mișcare, compoziții plastice, coregrafice, ritm, alternanță de muzică modernă cu cea de operă, de epocă etc. Roman „flaubertian", îl definea un istoric literar, „compoziție de aspect baroc" (Al. Piru) – trăsături de stil baroc se regăsesc și în cultivarea efectelor scenice și extensia spre grandilocvent a unora dintre montările sale (*Dansează fetele Mundy* de Brian Frial la Iași, *Când Isadora dansa* de Martin Sherman la Chișinău). Cu excepția ultimul pomenit aici, unde Isadora era o formidabilă actriță care zbura în sublim, și a unei reprezentații de la Odeon cu fascinantul travesti al lui Marius Stănescu în *M...Butterfly* de David Henry Hwang, celelalte montări sunt mai mult portrete de grup unde se conturează ansamblul, nu individualități. Ca și în cazul de față, când remarca unei interpretări se raportează neapărat la o relație pe care o domină sau o elucidează (Mihaela Murgu – *Prințesa Hangerliu,* „mască aprigă, stăpână pe sine", cum o caracterizează romanul, Eugen Moțățeanu – *Mareșalul Cornescu*), la o cuceritoare plutire grațioasă în pași de balet (Coralia Niculescu – *Cucly*, „fată a aerului, pasăre superbă, scăpată din colivie"), stări sau reacții de subordonare în context (Alina Reus, Vladimir Jurăscu, Luminița Tulgara, Laura Avarvari, Irene Flaman Catalina, Luminița Stoianovici... și cer scuze dacă pun punct). Tânărul Filip e un actor dotat, Eugen Jebeleanu, cu finețe și eleganță în rol, Ioanide e mai vitregit de text și de rol și Victor Manovici nu mi-a făcut impresia că are cum să-l impună. În versiunea propusă el nu participă, se străduie să descopere doar o lume și tâlcul unei existențiale edificări. Cât și ce descoperă, la rândului lui, publicul din această uluitoare construcție artistică, cu episoade ilustrative în suită și contrapunct, evoluții individuale și de grup, virtuozitate plastică, sonoră, proiecții, voci din off, e o întrebare...

Teatrul Național „Mihai Eminescu" Timișoara – Scrinul negru **sau** Manifestul broaștei țestoase, **adaptare de Ada Lupu după romanul lui George Călinescu. Direcția de scenă: Ada Lupu; decoruri: Emilia Jivanov; coregrafia: Angela Șuiu; sound desing: Horea Crișan. Distribuția: Victor Manovici, Alina Reus, Mihaela Murgu, Vladimir Jurăscu, Ana Maria Cojocaru, Luminița Tulgara, Eugen Jebeleanu, Coralia Niculescu, Daniela Bostan Popa, Laura Avarvari, Cristian Szekerea, Irene Flaman Catălina, Cătălin Ursu, Valentin Ivanciuc, Eugen Moțățeanu, Luminița Stoianovici, Ion Rizea, Colin Buzoianu, Benone Viziteu, Mirela Puia, Andrei Boroșovici, Sabina Bijan , Petru Silviu Văcărescu, Paula Maria Frunzeti , Roberta Popa Ionescu, Ana-Maria Pandele. Data premierei: 19 mai 2005.**

Galați

Irina IONESCU

De la Dunăre la Marea Nordului

Din cauza aglomerației de premiere, festivaluri și gale de la sfârșitul stagiunii trecute, spectacolul Teatrului „Fani Tardini" din Galați, cu *Moartea lui Eskrokov*, a trecut aproape neobservat. Doar telefoanele insistente ale Monei Sandu (secretar literar al teatrului), m-au făcut sau mai bine spus, m-au obligat să nu-l ratez și să plec la Galați, în plină grevă SNCFR. Astfel, mai mult de nevoie, decât de voie, am văzut un spectacol care mi-a placut din cel puțin trei motive: Stela Verebceanu (scenografie), Cristian Gheorghe (rol titular) și Svetlana Friptu (Mavrușa).

Moartea lui Eskrokov este o farsă tragică, o comedie neagră și bineînțeles, absurdă despre destin și constrângeri sociale, libertate de expresie și universuri concentraționare care, dacă nu ar fi fost montată cu ajutorul unor mijloace împrumutate din teatrul de animație, nu ar mai fi prezentat absolut nici un interes – subiectul propus fiind deja perimat, din cauza multiplelor repetiții pe scenele românești. Devenind un spectacol în care scenografia deține rolul principal și trasează limitele convenționale ale fiecărui personaj, are incontestabil mult mai multe șanse să se impună ca unul dintre cele mai bune spectacole gălățene ale ultimilor ani. Totul pornește de la niște îngroșate detalii de vestimentație, de la schițele de costum, adevărate caricaturi ale personajelor bâlciului universal: umeri largi de halterofil, mustăți exagerat de mari, o cocoașă sub un halat de catifea, un decolteu mult prea generos ca să fie natural, pereți ca dintr-un desen suprarealist. În jurul lor se construiește fiecare personaj, de aici îți trage fiecare dintre ele dramul de autenticitate și aplauzele la scenă deschisă.

Iar dovada că scenografia Stelei Verebceanu reușește să găsească aproape în cazul tuturor personajelor elementele care să le indice și să le ajute să-și mențină starea convențional-teatrală caracteristică poate fi chiar prestația protagonistului, Cristian Gheorghe. Un actor pe care abia acum l-am descoperit, dar care a fost vizibil mai bun în prima parte a montării, sub metamorfoza machiajului și a costumului, mult mai spectaculos prefabricate decât în ultima parte.

O altă actriță pe care am văzut-o pentru prima oară la Galați este Svetlana Friptu. Foarte talentată, ea și-a construit dintr-un rol de mică întindere, câteva apariții scenice care m-au făcut să o rețin și să-mi doresc să o revăd într-un rol care să-i ofere șanse reale de afirmare.

Moartea lui Eskrokov este în primul rând un spectacol care dă scenografiei ce-i al scenografiei și teatrului ce-i al teatrului: convenția declarată și jocul/joaca. O face și pentru că subiectul tratat se pretează unei abordări de acest gen, dar își permite să o facă – în primul rând – pentru că are în spate o echipă de profesioniști. O echipă aleasă, motivată, supervizată de regizorul Ion Sapdaru – cel care se ascunde firesc și foarte discret, în spatele tuturor ieșirilor la rampă.

La Galați am mai descoperit câte eforturi fac actorii de aici pentru a ieși din izolarea în care au intrat și din care doar perfomanța spre care aspiră ar putea să-i scoată. Am văzut cât de mult tânjesc după cât mai multe participări la festivaluri și mai ales după o Gală a Premiilor UNITER. Și pentru că nu vreau să fiu acuzată de nici un fel de urmă de cinism, mă opresc și mă abțin deocamdată de la orice alt comentariu.

P.S.: Răbdarea colegilor mei de redacție, îngăduința cu care îmi prelungesc la fiecare număr termenul-limită de predare a cronicilor și salvatoarele mele café-interneturi mi-au permis să consemnez la Marea Nordului ceea ce am văzut la Dunăre. Într-o zi mult mai urâtă și fără soare, bineînțeles! De aici și titlul oarecum frivol al articolului – mult mai potrivit pentru numărul de vară al revistei, dar și toate urările mele de bine și succes în noua stagiune.

Marinela ȚEPUȘ

La un pas de eveniment!

Creator straniu, cu evoluție inegală, cu unele spectacole inteligent construite, bogate imagistic, cu altele – doar stufoase, cu aglomerări de simboluri, Ion Sapdaru a montat nu de mult, pe scena Teatrului Dramatic „Fani Tardini" din Galați, *Moartea lui Eskrokov* (după *Moartea lui Tarelkin*) de Suhovo-Kobâlin. Adunând cam 80% din potențialul artistic al teatrului, regizorul și-a „ordonat" actorii într-o producție de amploare, cu multă mișcare (riguros alcătuită de actorul Marius Manole), cu accente grotești.

Atras, în egală măsură de replică și de imagine, regizorul încearcă să dea permanent „corp" cuvântului, riscând ca, prin astfel de „convertiri", reprezentația să devină obositoare. (Este ceea ce, de fapt, se și întâmplă în partea a doua.) Dar spectacolul începe „promițător", se dezvoltă în scene de un haz nebun – e drept, pe alocuri, tușele groase sparg armonia întregului, transformând totul într-o „petrecere" (aproape) orgiastică. Este vrerea artistului să fie pe placul publicului, care, de altfel, și „gustă" cu nesaț asemenea provocare. Nimic frumos! O lume hâdă, în care escrocii de profesie sunt cu mult întrecuți de cei din sistemul polițienesc și judiciar. O comedie care-ți lasă gustul amar al neputinței în fața evidenței. Pentru o mai bună „receptare“, regizorul traduce numele eroilor, astfel încât fiecare intră în scenă cu o concludentă carte de vizită: Eskrokov, Marasmov, Șakalov, Potlogarin, Troglodițki, Oftikosov, Șarlatanov, Pungașovski, Papagalov, Țuikovici, Borfetova... Singură Mavrușa (servitoarea) rămâne fără... „caracterizare“. Așa că pe ea Sapdaru o face... bețivă. Adică, abulică, neînțelegând nimic din ceea ce se petrece în jur. Este reprezentantul tipic al oamenilor de rând, exploatați, manipulați, lipsiți de personalitate. Cele mai multe personaje poartă costume supradimensionate (umeri enormi pentru gardieni, un burdihan și un fund imens pentru Troglodițki etc). Bine aleși tipologic, actorii sunt îndemnați să exagereze fiecare gest, să facă mișcări ample, în general acoperite în plan estetic. Presupusa moarte a escrocului Tarelkin (care intră, de fapt, în pielea lui Marasmov) nu este decât pretextul pentru dezvăluirea unei societăți profund corupte, abjecte, care nici măcar nu mai face eforturi pentru a-și ascunde josnicia.

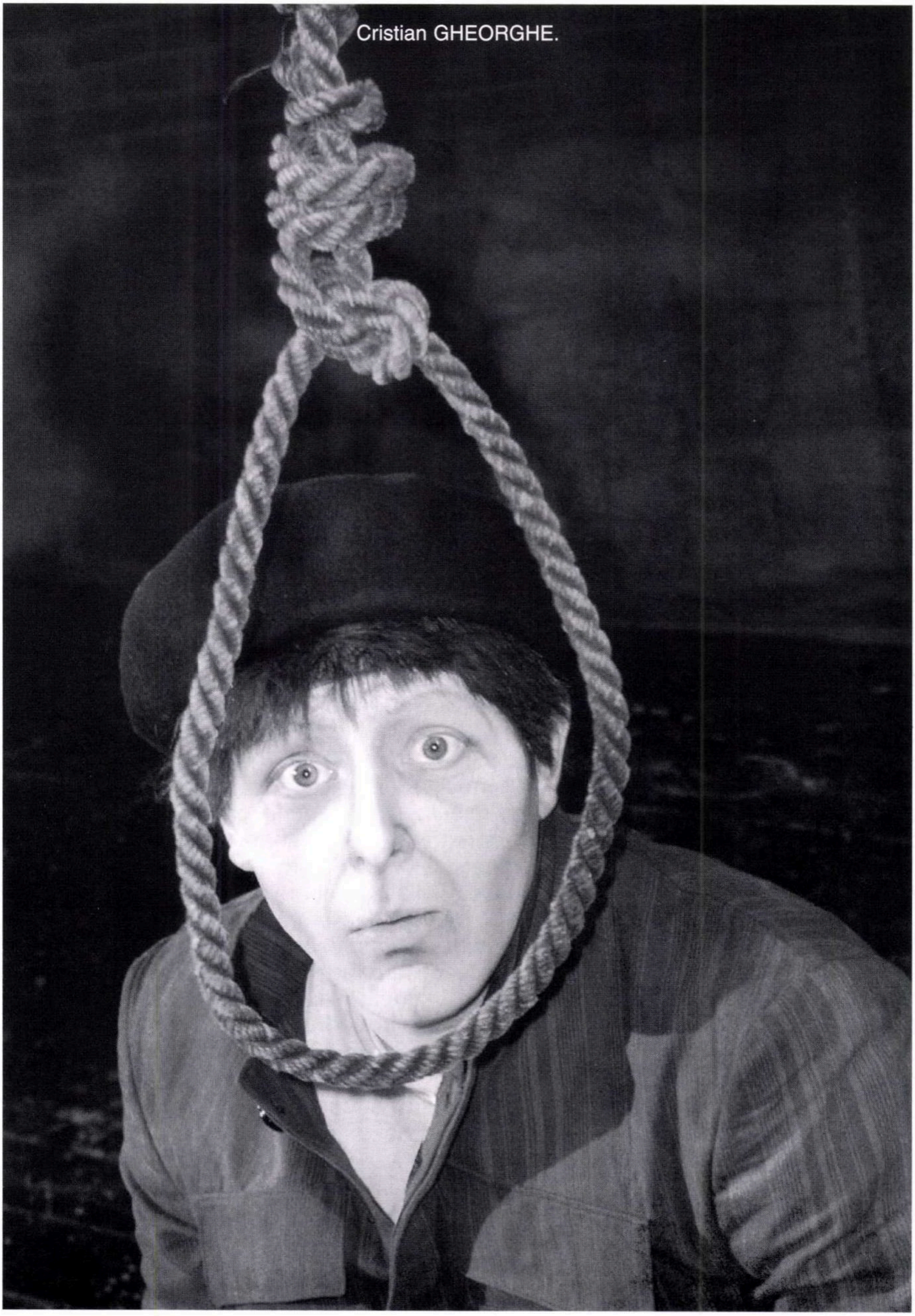
Jucată într-un ritm diabolic, farsa capătă dimensiuni fabuloase.

Piesa aparține sfârșitului de veac XIX, dar, din păcate, se dovedește a fi actuală și azi. Alte obiceiuri, aceleași apucături: escrocii îi înfundă pe escroci, pentru ca, în final, să-i facă scăpați.

Un merit esențial al regizorului este acela de a-și fi ales o trupă devotată, care să-l urmeze fără ezitări. Artiștii nu pregetă să joace dezlănțuit, fiecare acoperindu-și partitura cu talentul care-l caracterizează. Plină de umor, apariția Svetlanei Friptu în Mavrușa, necontenit năucă, ușor de manevrat de toată lumea. E drept, i s-a dat să facă mai mult decât era necesar, iar ea s-a „achitat“ cu asupră de măsură de fiecare sarcină scenică. Extrem de comică, evoluția lui Lucian Pînzaru (*Troglodițki*), care și-a conturat „eroul“ (un subcomisar tiran și dornic de parvenire) cu har și mult temperament. (Savuroasă, scena parastasului, în care Lucian Pînzaru mănâncă de-a adevăratelea preț de vreo zece minute, băgând în el ca într-un sac fără fund tot ceea ce se găsește pe masă.) Remarcabilă este și prezența lui Ioan Crețescu în Oftikosov. Un firicel de om întruchipând un „ofticos“ de mai mare dragul. Revelația serii a constituit-o însă Cristian Gheorghe, distribuit în Tarelkin/Marasmov. Plin de nerv, înțelegându-și perfect menirea pe scenă, el joacă fără exagerare, cu treceri fin nuanțate de la un personaj la altul, făcute la vedere (cu atât mai greu adică!). Este mereu prezent și foarte atent la relațiile cu celelalte personaje. Chiar dacă are o vervă nebună, nu precipită replicile (lucru rar întâlnit la actorii tineri!). Are măsură și un simț dramatic deosebit. Face cu adevărat o creație remarcabilă.

Din păcate, spuma primei părți a spectacolului „se lasă“ după pauză. E ca un balon care să dezumflă cu încetul, fără să pocnească. Scena interogatoriilor e mult prea lungă și devine plicticoasă. Actorii încearcă să facă față unui travaliu în mare măsură inutil. Dacă regizorul ar fi avut putere să reducă drastic textul și să tempereze, pe alocuri, jocul excesiv al artiștilor, spectacolul ar fi putut deveni un eveniment, așa, însă, rămâne doar unul cu certe calități. Totuși, un bun sfârșit de stagiune!

Teatrul Dramatic „Fani Tardini“, Galați – *Moartea lui Eskrokov* **(după** *Moartea lui Tarelkin***) de Suhovo-Kobâlin. Traducerea, adaptarea și regia: Ion Sapdaru. Scenografia: Stela Verebceanu. Coregrafia: Marius Manole. Cu: Cristian Gheorghe, Petre Păpușă, Lucian Pînzaru, Ioan Crețescu, Gabriel Mircea Velicu, Florin Toma, Robert Neagoe, Lică Dănilă, Grig Dristaru, Gheorghe V. Gheorghe, Dan Căpățână, Florin Toma, Corina Constantinide, Svetlana Friptu, Ana Maria Ciucanu, Oana Preda Gheorghe, Carmen Albu ș.a.**



Cristian GHEORGHE.

Reșița, mon amour!

De câte ori scriu despre Teatrul „G.A.Petculescu“ din Reșița simt nevoia să-mi recunosc atașamentul față de acel loc și, implicit, subiectivitatea. Am făcut parte, cândva, din colectivul artistic al acelui teatru; e drept, astăzi, nu mai există nici un membru al trupei de atunci. Merg des la Reșița, pentru că sunt de pe acele meleaguri. Așa se face că am urmărit evoluția artiștilor, marcată, în vremea din urmă, de dorința lor de afirmare, de încăpățânarea de a dovedi că, oriunde, prin perseverență, se poate ajunge la profesionalism și performanță.

Scriu exact în clipa în care teatrul reșițean joacă, în cadrul Festivalului de la Trabzon (Turcia), *Nopți albe* (titlul original: *Matrioșka*) de Tuncer Cücenoğlu, în regia lui Mihai Lungeanu. Patru–cinci ani de muncă asiduă este certificată, iată, prin invitații la festivaluri importante, prin turnee semnificative în Capitală, prin consemnarea, în diverse publicații, a premierelor.

Am văzut, acum un timp, ultimele două produții: *În spatele ochilor* de Nava Semel, în regia lui Kemal Başar, și *Față în față* de Francis Joffo, în regia lui Dan Glasu. Cu totul diferite ca tematică și ca mod de abordare regizorală.

În spatele ochilor, text citit în cadrul Secțiunii de dramaturgie contemporană a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, a fost pus în scenă de un creator turc, sosit, împreună cu Tuncer Cücenoğlu, să vadă premiera spectacolului *Nopți albe*. I-a plăcut atât de mult mica trupă reșițeană, încât s-a întors curând să monteze el însuși aici. A făcut-o cu sensibilitate și infinită grijă pentru detalii. Este vorba de o monodramă cu profunde implicații social-umane – confesiunea unei mame cu un copil handicapat. O destăinuire de o simplitate și de o gingășie fără de seamăn, ce aduce lacrimi în colțul ochilor și atrage atenția, în modul cel mai discret, asupra unor existențe pe care încercăm, mai tot timpul, să le ignorăm. Ca să ne simplificăm propriile trăiri. Eroina își analizează, cu migală, sentimentele, cântărind fiecare clipă petrecută alături de un copil special, „dăruit“ parcă tocmai pentru ca, prin el, să se regăsească pe sine. Reacțiile, atitudinea celorlalți, la început, dezamăgitoare, o întăresc mai apoi, făcând-o să-și iubească fiul și să-l apere.

Mălina Petre reușește, condusă cu dibăcie de Kemal Başar, să dea chip unei femei care, mai presus de toate, este mamă. Mamă și atât! Fără a conta că are un copil sănătos și unul bolnav. Îi ocrotește pe amândoi cum poate. Actrița umple scena (și, credeți-mă, scena reșițeană e imensă!), ajutată fiind de foarte puține elemente de decor: un șevalet, câteva rame, în cadrul cărora apar, din când în când, chipurile personajelor invocate (*Bunica*, *Zavik*, *Yotam*), un șezlong. În rolurile episodice evoluează doi colegi generoși: Ina Prisăcaru (*Bunica Erika*) și Mihai Vântu (*Zavik Carmel*, *copilul sănătos*), precum și copiii Nicolae Dolot/ Sebastian Țicău (*Yotam Carmel*). Ei ilustrează cumva spusele personajului principal. Și o fac cu dăruire. Altminteri, regizorul a mizat exclusiv pe talentul și pe forța actriței, iar aceasta nu l-a dezamăgit. Este un recital de mare întindere, cu dese schimbări de stare, cu modulări ale vocii (mai ales când rostește numele lui Yotam: cu tristețe, cu neliniște, cu disperare, cu tandrețe și iarăși cu tristețe...), în așa fel încât să capteze permanent publicul. Reprezentația se desfășoară într-o liniște profundă, doar aplauzele de la final dovedesc că în sală a fost lume.

Cea de-a doua producție, *Față în față*, este o comedie bulevardieră, spumoasă, lipsită de consistență, dar plină de farmec. Pusă fără pretenții, doar cu grija de a i se păstra umorul, de către un talentat actor de la Târgu Mureș, care, de la o vreme încoace este și regizor, pe nume Dan Glasu. Piesa constituie mai mult un prilej de joacă (foarte serioasă, de altfel) pentru o mână de actori tineri și care de care mai dăruiți. E un spectacol de echipă, în care toți își ridică la plasă, cu bucurie ludică și îndemânarea de a stoarce hohote de râs din fiece situație, din fiece replică. (Re)descoperim un Constantin Bery volubil și plin de vervă (adesea, cam *prea* volubil și cam *prea* plin de vervă, dar mereu simpatic foc!), un Florin Ruicu (ceva) mai puțin dinamic, însă construindu-și rolul cu mai multă atenție pentru detalii, seducându-ne definitiv, un Florin Ibrași de o uimitoare plasticitate, un Sorin Fruntelată caraghios cât încape personajul (uneori, mai „dând pe-afară"), o Delia Lazăr, o Cristina König și un Mihai Vântu în roluri de mică importanță, ingrate, prin urmare, dar bine asimilate, astfel încât să fie o delicioasă pată de culoare. M-am bucurat cu deosebire să descopăr o actriță cu o voce cultivată, stranie, cu o prezență agreabilă, cu reale valențe comice, dar și foarte stilată, anume pe Gianina Iconaru. Am mai văzut-o jucând, dar pentru prima dată m-a impresionat evoluția sa plină de aplomb.

Spectacolul s-a jucat cu sala plină. Mi se pare că era 8 martie și unul dintre edilii orașului l-a „cumpărat" pentru colegele sale, care au venit, firește, însoțite. Ce mai! A fost o bucurie să vezi fotoliile ocupate (vreo 600!) cu oameni zâmbitori, destinși, aplaudând frenetic acolo unde era de aplaudat. Și era de aplaudat mai tot timpul!

Teatrul „G.A.Petculescu" din Reșița – În spatele ochilor **de Nava Semel. Traducerea: Liana Ceterchi. Regia: Kemal Bașar. Scenografia: Florica Zamfira. Muzica originală: Kemal Günüç. Cu: Mălina Petre, Ina Prisăcaru, Mihai Vântu, Nicolae Dolot/ Sebastian Țicău.**

– Față în față **de Francis Joffo. Traducerea: Aurel Ștefănescu. Regia: Dan Glasu. Scenografia: Florica Zamfira. Cu: Gianina Iconaru, Florin Ruicu, Constantin Bery, Sorin Fruntelată, Mihai Vântu, Cristina König, Delia lazăr, Florin Ibrași.**

Pitești

„Exercițiu de stil"

Mihai Lungeanu nu face parte din topul regizorilor de teatru; acest lucru nici nu pare a-l interesa. Menirea lui este mai degrabă aceea a căutătorului, a scormonitorului. Neliniștile (toate) se regăsesc în spectacolele sale, nu întotdeauna „perfecte", dar mereu realizate cu onestitate, cu generozitate. Este unul dintre puținii regizori-profesioniști – de tipul unui Moni Ghelerter, George Rafael sau Adrian Lupu –, încă rămași în „arenă". Este dintre acei creatori care încă mai învață, chiar dacă sunt bine ajunși la maturitate, care încă-și mai pun întrebări, care încă mai așteaptă răspunsuri.

Ultima sa montare din stagiunea tocmai încheiată o constituie *Jucătorii* lui Gogol, text puternic, cu partituri bogate pentru actori, dar nu ușor de abordat. (Poate de aceea și atât de puțin jucat pe scenele românești.) Această încercare este și o întoarcere a artistului într-o instituție în care, cu ani în urmă, a fost angajat: Teatrul „Al. Davila" din Pitești. Mergând pe două direcții,

dezvoltând (adică) ideea unei comedii amare de moravuri (moravuri, care, din păcate, rămân valabile și azi; nu găsim trișori doar în cazinouri, ci și în politică, de pildă), și mai ales mecanismul comic, devenit clasic (cel al păcălitorului păcălit), Mihai Lungeanu construiește un spectacol (aproape) coregrafic. Interpreții se mișcă după trasee minuțios impuse, o fac cu precizie matematică, pe o muzică extrem de bine aleasă. (Îndelungata experiență de la teatrul radiofonic – teatru al cărui „decor" devine sunetul –, îl ajută pe artist să-și ilustreze, întotdeauna, excelent muzical opera scenică.) Sunetul însoțește permanent travaliul actoricesc, potențând anumite replici sau mișcări, caracterizând anumite personaje când e cazul sau subliniind caracterul comic al unor situații. Acțiunea, relativ simplă, a celor trei trișori care îl curăță pe „confratele" cel mândru că a inventat o metodă infailibilă de a câștiga la cărți, se organizează ca-ntr-un joc de *puzzle*. Nimic nu e lăsat la întâmplare. Actorii au oferit credit absolut regizorului, în plus, jucând cu o plăcere nebună. Asta îi face convingători și foarte simpatici. Se remarcă Petrișor Stan (*Iharev*, păcălitorul păcălit), printr-o evoluție subtil ironică, detașat elegantă. De asemenea, excelente sunt aparițiile lui Ion Roxin (*Glov-tatăl*), Dan Ivănesei (*Krughel*) și Radu Coriolan (*Aleksei*). Cei patru conduc jocul cu măsură, cu profesionalism, sunt mereu prezenți, atenți la relațiile cu restul distribuției, imprimă ritmul întregii reprezentații. Sunt urmați, la mică distanță, de ceilalți. Mi-a făcut, realmente, plăcere să văd această montare, la sfârșitul unei stagiuni destul de săracă în evenimente, și aparținând unui teatru ce dă semne că se străduiește să iasă din anonimat. Mi se pare a fi o creație stilată, riguros alcătuită, de teatru-teatru. Fără „sofisticării", fără filosofări inutile, fără invenții scandaloase.

Teatrul „Al. Davila", Pitești – ***Jucătorii*** **de N.V. Gogol. Regia: Mihai Lungeanu, scenografia: Mihaela Dinu Pițigoi. Ilustrația muzicală: Dan Nic Spanache. Cu: Petrișor Stan, Emilian Cortea, Dan Ivănesei, Vasile Pieca, Ion Roxin, Adrian Duță, Dumitru Drăgan, Radu Coriolan, Petre Dumitrescu, Marius Pieca.**

Elisabeta POP

Ultimul dans

În acest sfârșit de mai, încins ca un mijloc de iulie, spectatorii nu se prea înghesuie să vină la teatru. Căldură mare, monșer... E mai bine la ștrand sau la iarbă verde...

Iată de ce am numărat 17 spectatori în mica Sală a Studioului. Din cele 34, jumătate au rămas goale... Exact acest lucru însă nu i-a împiedicat pe cei trei interpreți să joace la cea mai înaltă tensiune. Ca și când eram 200...

Ideea scenografei Kelemen Kata (invitată din Ungaria) de a schimba dispoziția spațiului de joc, inversându-l cu cel dedicat publicului, a fost foarte bună. Ea a construit din țevi elemente simple, dar sugestive (perdele gris legate cu frânghii) un spațiu închis, rece, neprietenos, insalubru, o insulă înconjurată de mlaștini)

Câteva elemente de mobilier strict necesare (un dulap, o laviță, un scaun-leagăn) completează peisajul în care își duce, cu ură nesfârșită, zilele, cuplul Edgar–Alice. O pendulă, sus, măsoară, nemilos, timpul care le macină nervii și anii...

Pianul lipsește. În acest spectacol Alice nu mai cântă. Nu mai știe. A uitat.

Regizorul Parászka Miklos a fost preocupat în primul rând de conturarea ciudatelor personaje strindbergiene, în ediția, ca să zic așa, revăzută, a lui Dûrrenmatt. A relațiilor încâlcite, contorsionate, isterice dintre ele. Fiindcă nu doar despre o soție tiranică (și, vai, cine știa mai bine decât Strindberg – greu încercatul în plan matrimonial! – ce însemna aceasta?) și despre un soț insensibil și incapabil să ofere tandrețe este vorba în piesa în cauză...

Spectacolul de la Oradea începe prin a-i păcăli pe spectatori: soțul, militarul și militä...rusul Edgar doarme (ce-i drept, încălțat cu cizmele lui bine lustruite), iar Alice coase ceva, căzând din când în când pe gânduri... Idilică, pașnică, imagine... după care, lovitură de teatru: Alice se ridică brusc și se îndreaptă cu „lucrul ei adormit" spre soțul adormit... Ochii ei strălucesc de ură. Și iat-o întinzând, ca și când i-ar lua măsurile, giulgiul alb peste trupul bărbatului. Imaginea este surprinzătoare și vestește schimbarea cu 180 de grade a situației. Scena – încăperea – căminul familiei devine un ring în care cei doi se luptă cu înverșunare, pe viață și pe moarte... Aici va fi iadul în care sunt siliți să conviețuiască cei doi: răutățile pe care și le comunică unul altuia, ura care le hrănește existențele (un personaj spune că, că atunci când vine din dragoste, ura e cea mai cumplită, ea având rădăcinile în cele mai profunde cute ale sufletului) adună o incredibilă energie negativă care, ciudat, ajunge în sală și-ți dă fiori. Ostilitățile sunt conduse, pe rând de cei doi: el, făcând pe șeful familiei, autoritar și milităros (cu sticla de whisky pe-aproape, cu țigările de foi), viclean și dur, până-n clipa în care criza (un fel de comă epileptică) îl scoate complet din uz (actorul Dobos Imre, mic, nervos, creează un personaj fascinant), după care „intră în scenă" ea, Alice, fosta actriță mediocră, actriță rea, insensibilă, fără pic de suflet. Are, în sfârșit, prilejul să joace un rol *mare*, important: cel pe care niciodată nu l-a primit în teatru. Și *joacă*, joacă din răsputeri... Fabian Enikö, una dintre cele mai bune actrițe ale trupei, mizează pe acest *atu*: ea joacă, dar nu numai joacă, ci își și scrie parcă rolul, îl crește și-l dospește, făcând din el un rol principal: ochii ei verzi aruncă fulgere, buzele se subțiază, răutatea, cruzimea cu care îi azvârle în față tot marasmul existenței ei ratate, fac din scenele celor doi un cazan cu smoală, diavolii fiind ei...

La apariția vărului Kurt (dragostea ei din tinerețe), Alice se înviorează brusc, chipul i se înblânzește, vocea aspră se îndulcește... Dar *Kurt* (Kovács Levente jr., ceva mai tânăr ca alți interpreți, mizează pe acest atú și nuanțează personajul, conferindu-i subtilitate și farmec) o vede pe Alice în câteva ipostaze neconvenabile și o cunoaște prea bine. În scena finală, când Alice îl hrănește cu lingurița pe Edgar – paraplegic – ea îi traduce lui Kurt (ce vrea și ce-i convine) vorbele soțului ei.

Resemnată, Alice rezumă, într-un bilanț scurt, existențele lor ratate, în care nu se mai poate schimba nimic...

Mărul pe care i-l dăduse Kurt Alicei, s-a dovedit a fi al discordiei...

Una dintre scenele frumos lucrate, atent gândite este scena *cinei*: Edgar se îmbuibă singur, cu fripturi și vin roșu, în fața celor doi flămânzi. Și, în timp ce înfulecă, le aruncă în obraz toate răutățile, fără milă. Mănâncă și scoate pe gură vorbe înveninate...

O alta este cea în care cei trei joacă ceva, canastă poate, în picioare, pândindu-se, ca niște vietăți, cu viclenie și spaimă. Jocul final?

Spectacolul are câteva momente de contrapunct în care umorul și elementele grotești vin să dezamorseze situațiile intens dramatice.

Actorii – cine sunt ei actorii! – simt că au primit partituri importante. Și nu ratează: caută, caută, scormonesc și, cu riscul de a nu atrage un public larg (iubitor de comedii și de operetă!), joacă frumos și cu dăruire și, nu în ultimul rând, cu o rară bucurie. Privindu-i, în final, pe cei 17 spectatori aplaudând frenetic, mi-am amintit vorbele lui Strindberg care, obsedat de o posibilă nebunie, de boli și de necazuri matrimoniale, citindu-l pe Swedenborg, a exclamat într-o anume împrejurare: „De mine e vorba“...

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti“ – Play-Strindberg / Joc final **de Fr. Dûrrenmatt (sau** Ultimul dans). **Traducerea: Bereczky Erzsébet; dramaturgia: Budaházi Attila (versiunea scenică); regia: Parászka Miklos, scenografia: Kelemen Kata, mișcarea scenică: Dimény Levente. În distribuție: Fabian Enikö (Premiul „Lili Poor“), Dobos Imre, Kovács Levente jr. Data premierei: 23 aprilie 2005**.

„Nu vă întristați, oameni buni!"

Numele scriitorului evreu ungur Bródy Sándor (1863–1924) este nu doar cunoscut maghiarilor de pretutindeni ci, după cum am aflat, este și foarte apreciat. Piesele sale se joacă de peste un secol cu interes și respect. *Dădaca* este una dintre cele mai des reprezentate. Orădenii se mândresc că, după premiera absolută de la Vigszinhaz din Budapesta – la 18 ianuarie 1902 –, doar la două luni, pe 3 martie, premiera dramei a avut loc și la Oradea.

Szabó József a venit din Ungaria să semneze acest spectacol. Dar, să nu uităm, el a fost regizor la Oradea între anii 1968–1983, de numele lui se leagă importante succese teatrale: *Orfeu în infern*, *Vedere de pe pod*, *Tragedia omului*, *Nri-Mur*", *Noile suferințe ale tânărului Werther*, *Mama îmi promite un somn ușor* (Süto András), *Portarul răzbunător* (Paskandi Geza)...

Szabó József – *Ógea*, cum îi spun de mic prietenii (însemnând, în sanscrită cel fără de moarte sau, oricum, un nume ce-ți asigură o viață lungă, fapt adeverit în cazul lui, deoarece medicii i-au dat un verdict dur acum 25 de ani care, iată, din fericire, nu s-a adeverit...), este un regizor de școală stanislavskiană, din generația de aur din care făceau parte și Tompa Miklos sau Harag Gyuri.

Spectacolul său este o construcție solidă (o piesă ce putea face obiectul unui spectacol demodat, desuet, drama unor personaje dintr-un timp trecut, din alt veac), îmbrăcată în haine noi, moderne. În definitiv, la nivelul comportării și relațiilor interumane lucrurile nu s-au schimbat, din nefericire, în mod esențial: oamenii continuă să se împartă în bogați abuzivi, săraci îndurerați, vicioși și oameni plini de virtute, stăpâni și sclavi, oameni cinstiți și ticăloși...

Sunt și elementele pe care a pus accentul regizorul, dând nuanțe de actualitate credibile textului, altminteri valoros și ca literatură.

Colaboratorii săi, scenografii Bolöni Vilmos și Torcos István și pictorița de costume Kelemen Kata au înțeles perfect ce anume vrea să comunice regizorul. Cei doi i-au pus la dispoziție un spațiu larg, în care actorii se mișcă în voie: mobilierul, puțin și sobru, materiale nobile – piele, lemn, lână, blană și un Christ răstignit, pe fundalul întunecat și trist. Costumele – amestec de fantezie și documentare exemplară – sunt în desăvârșită concordanță cu starea psihică și socială a personajelor. Și, nu în ultimul rând, muzica scenică (Ari Nagy Sándor) contribuie enorm la augumentarea emoțiilor pe care, obligatoriu, spectatorii le încearcă, scenă de scenă... Întregul spectacol se construiește în jurul personajului principal – dădaca Erzsebet: o tânără săracă, victima unui tânăr nobil care refuză s-o ia de soție, deși ea a devenit mama unei fetițe. Sărăcia o împinge spre o decizie dureroasă: ea se angajează doică la o familie bogată, devenind „mama care alăptează" un băiețel străin, pe când fetița ei plăpândă rămâne în grija bătrânilor bunici. Gajai Agnes este o actriță tânără, dar extrem de atentă cu profesia ei: a jucat în câțiva ani multe și diverse roluri principale și, în pofida faptului că e frumoasă (și blondă!), a dovedit inteligență și fantezie de fiecare dată. Ea și-a gradat atent evoluția, stăpânindu-și cu maturitate emoția – de la fata simplă, ușor de păcălit, la femeia care traversează un lung șir de întâmplări nefericite (moartea fetiței, încercarea stăpânului de a o hărțui sexual), impresionând prin subtilitatea și viclenia cu care-și plânge pe umărul fragil al fetei singurătatea și absența iubirii. Și, nu în ultimul rând, descoperirea că amantul *doamnei* este tocmai bărbatul care, cu vorbe dulci, a sedus-o și care se dovedește un Don Juan incorigibil.

Momentul sinuciderii, scena „beției uitării" sunt pline de tristețe, de deznădejde. Regizorul a făcut, de altfel, o distribuție foarte bună: pentru gura satului, de pildă, a ales trei actrițe care joacă uneori legate într-o singură mantie, broboadă de fapt. Și, surpriză, din broboada lor ies și flăcăii care joacă îndrăcit un joc al băieților la horă. Martorii, însă, sunt ființe fără chip, figuranții purtând pe fețe ciorapi: sunt ființe temătoare și lașe, asistând neputincioase la desfășurarea evenimentelor.

Părinților le-au oferit greutatea talentului lor incontestabil: Csiky Ibolya, mama resemnată și neconsolată, blândă dar deznădăjduită; Hajdu Géza – un tată-țăran primitiv, viclean și gata să facă destule compromisuri... altminteri, obișnuit să-și zică, important, „capul familiei". Actorii joacă simplu, convingător, comunică atent cu ochii, cu mâinile pe care nu știu cum să le țină...

Cei doi *nobili*, Domnul și Doamna, actorii Acs Tibor și Fyrtos Edit au devenit, deși episodice, personaje greu de uitat: sunt aroganți, snobi, răzbunători. Eleganța vestimentară e în contrast izbitor cu micimea sufletească.

Înduioșătoare Fodor Reca în rolul tinerei Elza, cea care va deveni, cu orice preț, actriță. Exaltată, prietenoasă, ea fuge de casa în care a învățat lecția ipocriziei...

Csatlos Lorant – cam prea tânăr – joacă un polițist bețiv, martor involuntar al finalului tragic al dădacei. Sinceritatea și figura cam tâmpă suplinesc datele ce-i lipsesc interpretului.

În rolul tânărului Peter – cel care o iubește sincer, dar nu e iubit de Erzsebet – Kardos Robert face o creație încărcată de autentic fior: e discret, plin de tandrețe și de grijă, dar nefericit, pentru că dragostea lui nu e împărtășită. În rolul bucătăresei, femeie de suflet și plină de milă pentru soarta tinerei și nefericitei dădace, Toth Tûnde are farmec și grație. Lectura scrisorii e un moment emoționant în spectacol.

Kiss Ksaba (*Viktor*) compune un chip aspru, antipatic, indiferent și plictisit al omului care, având bani, crede că poate cumpăra totul.

Completează distribuția, ca apariții fericit alese – Dimény Levente (*Doctorul*), Szigeti Reca (*Slujnica*), Dimény Eszter (*fetița*).

Spectacolul are, în toate elementele modernității, aerul unei povești pe care o asculți mereu, cu toate că o știi pe de rost. Publicul maghiar, fidel cum îl știm, atât literaturii, cât și teatrului și slujitorilor lui, a primit cu interes și vădită dragoste spectacolul, aplaudând, în final (și nu era premieră!) minute în șir...

Ideea – din programul directorului Meleg Vilnus, susținut activ de cei doi secretari literari (sau, mă rog, un secretar și un consilier) Nagy Bela și Szigeti Reka (da, chiar cea care a acceptat să joace rolișorul Slujnicei în *Doica*) s-a dovedit benefică, prin urmare, o salutăm și noi.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti“ – Dădaca **de Bródy Sándor. Regia: Szabo lózsef; decorul: Böloni Vilmos – Torcos István; costumele: Kelemen Kata; muzica: Ari Nagy Sándor. Cu: Hajdu Géza, Csiky Ibolya (Premiile „Szentgyörgy István“ și „Poor Lili“), Gajai Ágnes, Kiss Csaba, Kardos M. Robert, Ács Tibor, Firtos Edit, Fodor Réca, Csatlós Lóránt, Toth Tünde, Dimény Levente, Bathó Ida, Szigeti Réka, Dimény Eszter.**

Ion CAZABAN

Clipa cea repede (5)
(insuportabilă)

Oricât de repede, clipa de teatru poate fi insuportabilă. Sunt situații scenice când însăși viteza clipei terorizează – altădată, nu mai puțin, lentoarea suspense-ului... Dar, nu toți spectatorii reacționează la fel, după cum se constată într-o perioadă de teatru „brutalist” sau axat pe „sânge și sex”. Apariția unei reacții de refuz nu-i, totuși, previzibilă și uniformă, ci se deosebește și se nuanțează de la spectator la spectator. Interpretarea tensionată a unui viol pe scenă, poate trezi, în sală, reacții diferite: pentru unii, este greu de îndurat, pe când alții asistă cu sufletul la gură (fiind, eventual, pregătiți de vizionarea unor filme cu astfel de secvențe).

Determinante pentru majoritatea publicului sunt cele reprezentate scenic, dar nu trebuie omisă nici reacția la stereotipii verbale și vizuale care nu spun nimic în plus față de montările asemănătoare. Desigur, cauzele saturației, ale insuportabilului plictis, ar fi și ele de discutat. Insuportabilul soluțiilor formale catalizează evoluția gustului și, totodată, a „ideilor” regizorale, iar criticii contribuie la epuizarea a ceea ce a fost. Asta nu înseamnă că noutatea e imediat agreată: „Nu-i Shakespeare!“, declară nemulțumiți cei ce pleacă la pauză. Cronicarii au avut obiecții – discutabile – la montarea lui Victor Ioan Frunză, *Visul unei nopți de vară,* dar i-au neglijat tocmai viziunea distinctă, mai aproape de Dali, „paranoic-critică“, în culori tari, cu Oberon sadic *voyeur* și Titania combinată (ca o ridicolă Pasiphae) cu un măgar priapic.

Spectacolul de „sânge și sex“ are antecedente în istoria teatrului. Acele personaje care ne înfioară – criminali, psihopați, fantome – nu aparțin doar dramaturgiei prezentului (cea din secolul XIX era bine populată cu ele!), nici nu indică o încremenire a „orizontului de așteptare”, pentru că se înfățișează într-o viziune modificată de psihanaliză, de considerații (mai mult sau mai puțin științifice) despre paranormal.

Verificabil, același tip de spectacol poate fi în „orizontul de așteptare“ al unor categorii deosebite de public. Cea mai crudă piesă a lui Shakespeare, *Titus Andronicus,* care a satisfăcut pe spectatorii elisabetani, a cunoscut montări de răsunet în vremea noastră. Câteva secole după Shakespeare, bulevardul parizian Temple, supranumit „al Crimei“, atrăgea un public numeros la melodrame înfricoșătoare. Erau anii când Eugène Sue, autorul *Misterelor Parisului*, își avertiza cititorul „să fie pregătit să asiste la cele mai sinistre scene“. De la demonismul și satanismul personajelor din dramaturgia romanticilor se va trece la oribilul momentelor aflate în viața obișnuită, aduse pe scena naturalistă. Și la București, în sala „Dacia” (1886) sunt prezentate „întâmplări din capitală“, dramatizate de gazetarul Panait Macri: *Asasinul din Calea Moșilor, Otrăvitoarea din Giurgiu, Prinderea și fuga ucigașului...*

La începutul noului secol, verismul actorului italian Ermete Novelli, venit în turneu cu *Moartea civilă,* îl va face pe Caragiale să exclame uluit: „ăsta nu joacă, moare, moare, mă!“, după cum consemna Ioan Livescu. Trebuie remarcat că atunci, ca și în viitoare ocazii, astfel de piese erau programate în spectacol-coupé, cu altele comice, pentru relaxarea publicului. Privind zvârcolirile agonice ale lui Novelli, Livescu susține dreptul de „a reda viața sub toate aspectele ei: simpatice și, când sunt urâte, cu grija de a nu ofensa frumosul reclamat de artă“. În perioada interbelică, spectacolul de senzație ia alte aspecte la Teatrul „Fantome și paiațe“ din capitală (1929). Sau la Teatrul de Vedenii, deschis de regizorul Ion Sava într-un cinematograf ieșean (1934). Oroarea, groaza din subiectele pieselor jucate sunt contrabalansate și dispersate de grotesc sau de amuzamentul facil. De obicei, publicul este invitat să vadă mai mult decât arată întâmplările de pe scenă: „Teatrul lui Sava urmărește o evadare din real, pe hotarul misterelor“. Există o continuă preocupare pentru calitatea artistică a emoției: ”Dacă în viață un accident, o crimă sau o sinucidere ne zguduie nervii și ne îmbolnăvește – scria Corneliu Moldovanu – pe scenă, înjunghierea lui Iuliu Cezar, strangularea Desdemonei ori sinuciderea lui Werther, ne produc o plăcere estetică, ne încântă, ne transportă“.

Un spectator, doi, trei, părăsesc sala în timpul spectacolului, ne deranjează, dar ei vor să-și manifeste iritarea, închizând ușa zgomotos, ca un protest la cuvintele sau la acțiunile scenice pe care le socot inadmisibile. Nici unul, însă, nu le-a sesizat în tensiunea raporturilor dintre personaje, într-o situație și într-un mediu ce vădesc dezumanizarea. Pentru ei, sunt acțiuni și cuvinte care lezează ochii și urechile – argumentul moral trebuie să decidă, nu adevărul, oricât de dramatic.

Deseori, simțim insuportabil ceea ce ni se adresează fără rețineri, fără menajamente. Din *catharsis* deconstruit, se păstrează cruzimea accentuată, violența deliberată. Spectacolul interactiv obligă să privim și să ascultăm, pentru a participa și răspunde. Pentru a ne simți responsabilitatea în fața insuportabilului. Dar tendința de a evita, în viață, situațiile mai mult decât neplăcute, deprimante, dezgustătoare, care te copleșesc, stăruie și la teatru, unde instinctiva autoprotecție se dovedește brusc vulnerabilă. Unii dramaturgi fac din replici oglinda acestei atitudini, diferit motivată. Sub presiunea prea îndelung resimțită a morții ce se apropie, personajele din *Intrusa* lui Maeterlinck nu-și pot ascunde dorința: „De-ar veni și seara de mâine!“ – replică reliefată și repetată semnificativ în spectacolul lui Măniuțiu. „Au fost și clipe frumoase!“ sunt cuvintele tatălui Dorei din *Nevrozele sexuale*..., incapabil să trăiască gravitatea problemelor vieții, silit să-și întrerupă divertismentul iresponsabil.

Uneori, suntem pregătiți pentru oroare – televizorul ne ajută să primim adevărul eliberat de cenzură. Cauza senzației de insuportabil poate fi răul agresiv, fără rezolvare imediată, din realitatea înconjurătoare. Sau poate fi propria noastră mentalitate. Deși sunt unii satisfăcuți, în impulsurile lor secrete, de scene oribile, de imagini teribile. „O încercare de a ne stăpâni spaimele primare“ – califica Mark Levy preferința pentru anumite canale specializate de televiziune și *site*-uri de internet. În teatru, violența scenelor este un mod de a sensibiliza profund, fie și visceral, sau de a „distanța“ critic. E necesar să ne întrebăm de ce dramaturgul sau regizorul a introdus un anumit dialog trivial sau o anume acțiune repulsivă (într-un spectacol de la Piatra Neamț, scoaterea ochilor unui personaj avea o senzorialitate mult mai brutală decât același act crud în *Regele Lear*). Ce simțim insuportabil poate avea rostul său. Prin anii'60, la o dezbatere academică, Geo Bogza îl contrazicea pe Al. Philippide, amintindu-i că artiștii, în numele Frumosului, au ascuns adevărul. Prioritară nu mai este emoția pur estetică – dimpotrivă, impuritatea ei este o dovadă de depășire a canoanelor artistice pentru un contact viu, programatic, cu adevăratele realități cotidiene. Ceea ce se reprezintă într-un teatru lucid, fără omisiuni, ne conduce către aspecte teribile cu care, vrând-nevrând, ne confruntăm în viață. Este „adevărul respingător“ remarcat – nu numai de Doina Papp – în „temele actualității“. După Magdalena Boiangiu, însă, „când e adevărat, e frumos. Probabil, pe scenă, e urât ce nu e adevărat“. Mai mult, cum spunea tot ea, când e gratuit și nu duce la o aprofundare a personajelor, a sensului dramei.

Darul Gorgonei de P. Shaffer, montată de V.I.Frunză (la Târgoviște), devine o posibilă referință scenică pentru cele afirmate până aici. Ficțiune biografică, ilustrând evoluția ascendentă, apoi declinul și dezorientarea unui dramaturg, capătă altă direcție într-un spectacol remarcabil jucat de Mircea Rusu și Rodica Negrea. Importantă este confruntarea pozițiilor și argumentelor care susțin un demers teatral, ușor de recunoscut de la „furioșii“ englezi ai anilor'60 la „brutalismul“ actual, de o virulență sporită. Pentru Damson, dramaturgul, furia care conduce mâna când scrie și se dezlănțuie în text, este „focul cel sănătos“, purificator. Se modelează cultural cu exemple comentate imaginativ și tendențios. Este convins că „dramaturgul trebuie să fie un extremist care să înspăimânte“. Dimpotrivă, soția sa, Helen, nu acceptă violența subiectelor și personajelor, care merg de la istoria antică la terorismul prezentului: „Nu poți arăta asta pe scenă!“, „Trebuie să le rezistăm morților! Când strigă după sânge, trebuie să fim surzi!“ –

se opune răzbunării, pedepsei intolerante. Replica ei va urmări declarat domolirea scriitorului justițiar. Stau față-n față, fiecare cu temperamentul și exaltarea sa ideologică. Pentru Damson, poziția ei pacifistă nu-i decît „fofilare și nimic mai mult". Figurare radicală a unui gest castrator, deznodământul oribil (deși estompat de lumină) pornește de la credința lui: „uneori, trebuie să te cureți spălându-te cu sânge". Și el, și ea, împreună. El o va face cu prețul unei vieți care și-a pierdut sensul, odată ce „drama a murit".

Opuse, cele două personaje se atrag, se împlinesc, așa cum în *catharsis*-ul unei Grecii mereu prezente în piesă, teroarea actului violent, punitiv, se echilibra cu compasiunea pentru ființa umană.

Dacă existențialismul lui Sartre era un umanism, la fel se poate zice și despre noul naturalism de azi.

Trupurile claustrate în materia inertă a *elevatorului* – din piesa lui G. Pintilei – ne impun o cumplită situație de viață. Dar și parabola unei tinereți interzise, reduse nemilos la fiziologie brutalizată. Când, în spectacolul Adrianei Zaharia, ușile elevatorului se desfac amăgitor (excelentă scenografia, ca și celelalte) nu se vede decât peretele negru, murdar, accentuând vizual conflictul insuportabil dintre presiunea lăuntrică a trupurilor și obstacolul exterior, implacabil. Disperarea izbucnește în expresii licențioase, de efect contrar la majoritatea publicului. Este frondă amară, limbaj de înfruntare, singura supapă în momente de panică. Să nu uităm nici mărturisirile comprimate, retezate de situație, încercările ratate, anemierea treptată sau monologul fetei înaintea morții, de un tragism intens, în contrapunct verbal, cu atât mai emoționant, deși, probabil, peste măsură și greu acceptabil pentru publicul fixat la alte convenții.

Oare ce altceva trebuie să aducă viața, ca să se schimbe teatrul?

Teatru radiofonic

Constantin PARASCHIVESCU

Relevanțe sonore

Mai repede decât mă așteptam, un tânăr autor căruia i-am întrezărit pe la începutul anului, la Teatrul Național Radiofonic, promițătoare însușiri la debut, Radu Andrei Hora, confirmă cu o a doua lucrare. Prima era o piesă pentru copii, *Papucii lui Abu Cassem*, inspirată din *O mie și una de nopți* și avea alertețea firească și umorul cu tâlc al poveștilor. A doua, intitulată *Aïx Nebunul*, are în vedere dilemele, visele, frământările unui personaj din zilele noastre, în încercarea de a se elibera de constrângeri prin intermediul unei pretinse nebunii. „Sunt un copac care se rotește cu mii de brațe în sus", spune el, „am și eu bucata mea de vis". Dar nu și certitudini – „Privesc în mine și n-am pe ce să mă sprijin". Investigație subtilă a meandrelor sufletești, într-o lume ilogică și nesigură, cu aplecare pe nuanțe psihologice, „unde calitățile de compoziție teatrală – îl recomandă Marian Popescu –, cu personaje având concretețe, dar și un aer enigmatic, sunt evidente". În distribuție, o voce sensibilă, de mult neauzită, Tatiana Iekel, alături de Marius Bodochi în rol titular, Constantin Codrescu, Valentin Uritescu, Bianca Zurovski și alții, îndrumați cu discreție ce cel ce l-a lansat pe dramaturg, regizorul Mihai Lungeanu.

În același ciclu de „dramaturgi români contemporani", proiect coordonat de Magda Duțu, am ascultat la mijlocul lunii iulie piesa unui poet brașovean, Mihai Ignat, intitulată *Crize* sau *Încă o poveste de dragoste*, nominalizată la concursul UNITER pe anul 2003 și prezentată în aprilie 2004 la Radio BBC Londra. Debutul propriu-zis radiofonic l-a înregistrat, așadar, în eterul Tamisei, iar cel autohton în coordonarea regizorului Gavriil Pinte și interpretarea actorilor Ada Simionică, Ion Grosu. Piesă în două personaje, consacrată drumului care începe pentru fiecare din noi cu euforia dragostei, continuă cu însoțirea și inevitabilele răbufniri diurne – certuri, reproșuri, crize, insulte, retractări –, dar înaintează cu un strop profund de tandrețe. Două exemplare complementare într-unul singur. În care ne putem recunoaște toți, pentru că are autenticitatea observației și franchețea exprimării într-un dialog viu, nervos, cu umor. În redarea căruia vocea lui Ion Grosu se dovedește expresivă, motivată și cu simțul nuanțelor, în contrast cu vocea metalică, arțăgoasă a Adei Simionică, ce afectează comunicarea. O scenă excepțională, artistic și tehnic – concertul, cu aparteurile reciproce meschine pe fondul muzicii sobre și, prin contrast, ironice. Și o replică: „Infectezi logosfera!".

Colega noastră de revistă Crenguța Manea, în calitate de redactor, împreună cu tânăra regizoare Ilinca Stihi, ne-au prezentat o premieră pe țară cu piesa lui Michel de Ghelderode *Rătăcirile Marelui Macabru*, tradusă de Anca Măniuțiu cu ingenioase corespondențe în limba română ale identității personajelor – filosoful Astrodamus, bețivul Checheleus, prințul Haplea, vestitorul macabru al sfârșitului lumii Negrozotar. Parabolă cu personaje alegorice desprinse din tradițiile populare flamande, elemente simbolice, grotești, bufonerii, într-o țară imaginară numită Breugelanda, unde laptele și mierea ar curge în voie, după tabloul pictat de conaționalul Breugel. La elanul vârstei, tânăra regizoare adaugă opțiuni cu grad vădit de dificultate (cum a fost și precedentul *Brand* de Ibsen), pe care le onorează printr-o investiție de concizie și tensiune artistică, susținută aici cu haz subtil de Virgil Ogășanu – *Astrodamus*, umor bahic Mihai Dinvale – *Chercheleus*, ecou sinistru Zoltan Octavian Butuc – *Nekrozotar*.

Salutară și întru totul instructivă inițiativa sintetizării unor fragmente de piese pe teme și tipologii din dramaturgia universală, gen „dramele puterii" (cinci personaje în interpretarea lui Dan Condurache), *Sluji istețe și bufoni* (Horațiu Mălăele), *Pețitoare și cumetre* (Dorina Lazăr). Mai spre vară, *Îndrăgostiți în teatrul lumii*, cu Delia Nartea și Cristian Iacob protagoniști, în cinci scene lirice din *Ciuta* de V.I.Popa, *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais, *Pelléas și Mélisande* de Maeterlinck, *Domnișoara Iulia* de Strindberg, *Romeo și Julieta* de Shakespeare. Cu regretul de a nu se fi găsit o a doua scenă lirică românească, apreciem suita sintezelor ca veritabile eseuri teatrale realizate de Pușa Roth și Costin Tuchilă, cu elocvența nuanțelor sonore create de experimentatul Cristian Munteanu. Menționez, totodată, exemplara transpunere radiofonică din seria *Mărturii* a textului lui Constantin Noica *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*, în dramatizarea lui Florin Chelu și a Elisabetei Pop, adaptarea și regia artistică a lui Mihai Lungeanu. Cu Marcel Iureș în rolul celebrului filosof, emisiunea a prilejuit o impresionată revelație de cuget și credință, în temeiul adevărului că „Dumnezeu nu caută pe credincioși. Îi așteaptă".

CARTEA DE TEATRU

Ioan JURCĂ ROVINA

Sub un cutremurător arc de timp

A reveni asupra unui timp teatral petrecut într-o istorie zbuciumată, cu schimbări capitale, între naștere și dezvoltare, înseamnă a înțelege și reface drama însăși prin care au trecut actul scenic și, în sens mai larg, actorii lui. Cartea *Teatrul românesc în Ardeal și Banat* de Dr. Aurel Buteanu probează un asemenea demers de reevaluare în ediția lui Cornel Ungureanu, tipărită la Editura Marineasa. Volumul are două componente importante: cartea cu același titlu tipărită de Aurel Buteanu la aniversarea unui sfert de veac de existență a Teatrului Național din Cluj și capitolele tangente sau adiacente cărții, care întregesc și configurează personalitatea ca om de teatru a lui Aurel Buteanu. Volumul se deschide acum cu *Tangente. Cronici, portrete, evenimente culturale*, capitol ce ne pune în temă cu începuturile de cronicar entuziast ale tânărului prins în ceea ce însuși numește „viața teatrală începătoare a Ardealului" la Timișoara (*Patria*, 9 decembrie 1926), dar și cu responsabilitățile ce aveau să-i revină mai târziu în calitate de director al Teatrului din Cluj (din 19 octombrie 1944).

Adică, ne aflăm sub un arc de timp, așezat pe un pilon al bucuriei și elanului înființării, după Unire, a instituției teatrale și pe cel al rezistenței din refugiu în urbea bănățeană. Sub acest arc se așază și cartea scrisă în 1945 de directorul Aurel Buteanu, *Teatrul românesc în Ardeal și Banat (1919–1944),* pentru a întări cu o mărturie scrisă jubileul, pe când artiștii aveau să se întoarcă acasă. Cartea, argument și mândrie pentru artiștii de atunci, este un document de istorie teatrală, începând cu fondatorii instituției și scoaterea la rampă a dramaturgiei românești, dar și de istorie ardeleană, oglindă a bătăliei pentru supraviețuire cu mijloace reduse, pentru creștere valorică în reprezentații și aducerea instituției la nivel național, precum și la aceleași criterii de tratare a artiștilor (ca o obsesie, în vremurile pașnice) cu ale celor de la Naționalul bucureștean.

„Cartea din 1945 a lui Aurel Buteanu e un manifest și așa trebuie înțeleasă", scrie criticul și istoricul literar Cornel Ungureanu într-un „Post-scriptum". Scrierea – fixată pe datele stagiunilor, cu premiere, autori, regizori, cu actori, pe înregistrări minuțioase, matematice chiar, pe fragmente de cronici sau bătăioase petiții –, conține un dramatism dedus, reverberat emoțional spre noi de pe scena acelei vremi. Pentru

DR. AUREL BUTEANU
Teatrul românesc în Ardeal
și Banat
MARINEASA

perioada refugiului la Timișoara găsim mărturia a patru stagiuni de teatru susținute cu spectacolele avute în repertoriu, cu multe reprezentații, ca și când aici artiștii s-ar fi aflat la sediu, ei având să găsească energie și pentru un turneu de referință în Capitală. Categoric, Teatrul din Cluj a deschis și la Timișoara drumul spre arta teatrală românească profesionistă, a marcat începutul și apetitul spectatorilor locali pentru valoare. (Ideea a fost subliniată de regizorul Sabin Popescu, la lansarea volumului de la Filiala Uniunii Scriitorilor.)

Aproape jumătate din volumul de azi, editat de Cornel Ungureanu, reprezintă scrisorile a doi martori, cum sunt numiți, prieteni care îi scriu lui Aurel Buteanu din Capitală la Timișoara, unde fostul deputat din partea PNȚ-ului, redactorul-șef al ziarului *Patria* sau directorul Teatrului din Cluj s-a retras după anii de detenție comunistă, rămânând fidel, în continuare. teatrului. Unul este Leonard Paukerov, autor de volume despre teatru, precum *Când joci teatru în Țara Ungurească* (Budapesta, 1914), „un socialist care se simte bine alături de țărăniștii lui Maniu“, după cum îl caracterizează, între altele, Ungureanu, în prezentarea ce precede incitantele scrisori expediate cu o anume regularitate pe parcursul anilor 1957–1964, surprinzătoare prin minuțiozitatea informației din lumea teatrului și din existența cunoscuților, scrisori care vor să întrețină tonusul generației marginalizate. Scrisorile vehiculează, dincolo de informațiile (deseori numerotate) la zi, nume celebre din lumea teatrului, în ipostaze dependente de ideologic: „1) Sică Alexandrescu, trecut pe linie moartă, prin pensionarea lui, la limită de vârstă (6o de ani), asta ca sancțiune că a tradus și pus în scenă piesa interzisă: *Invitație la Castel.“*;[...] „3) Lucia Bulandra nu va mai fi directoarea Teatrului Municipal.“; „4) Tot așa și directoarea de scenă Marieta Sadova.“; „5) Se afirmă că și Birlic, și Beligan sunt scoși din situația lor privilegiată...“ (9 august 1958); „Sică Alexandrescu a rămas la postul lui și face pregătiri să plece cu ansamblul T.N. la Moscova...“ (26 august 1958). Referirile cuprind și alte situații dramatice, dar și practice, referitoare la colaborări sau curiozități mai mult sau mai puțin plăcute, uneori cu portretizări picante, însuși autorul scrisorilor fiind un personaj captivant.

Mai succinte, fugitive sunt epistolele celui de-al doilea martor, fostul actor din trupa clujeană la Timișoara, plecat la București, Titus Lapteș, în care știrea este însoțită de zeflemea și deziluzie asupra vremii și oamenilor care ies în față, umbra scepticismului însoțind artistul și la grădina cu mici și bere. Oricum, lectura este incitantă în ambele cazuri și ne dă satisfacția unor adevărate proze epistolare.

E vremea pierderii iluziilor, a decăderii unei generații cu proiecte mărețe pe tărâmul teatrului. Comentariile și notele lui Cornel Ungureanu, intercalate în structura volumului, urmăresc această generație de făuritori de teatru românesc, aduc completări, precizări, configurează perioada cu personalități, lărgesc contextul, scot la suprafață și sensibilizează prin scriere drama acelui timp și a oamenilor din context. Implicat direct în tipărirea volumului este fiul lui Aurel Buteanu, Dan Buteanu, păstrătorul documentelor și semnatarul textului „Îndreptări necesare“.

Pentru cine are interes și răbdare, cartea (singura de teatru, ca făcând parte dintr-o serie editorială Buteanu; a mai apărut, la aceeași editură, *Dincoace și dincolo de tăcere*) este o lectură răscolitoare despre oameni învinși în bătălia lor, despre omul de teatru care în tinerețe îl cita (*Înfrățirea*, 1922), ca după o premoniție, pe Miron Costin, cu „bietul om sub vremi“. Învingător a rămas, totuși, Teatrul. Sub un cutremurător arc de timp.

*** Dr. Aurel Buteanu** – Teatrul românesc în Ardeal și Banat. **Ediție de Cornel Ungureanu, Editura Marineasa, Timișoara, 2005.**

Ion CAZABAN

Cărţi de scenograf

Patru cărţi dedicate scenografiei au apărut, la noi, într-un singur an – cifră imposibil de întâlnit altădată! Trei sunt redactate şi îngrijite de scenograful, realizatorul de filme de animaţie şi profesorul Ion Truică. Performanţa trebuie consemnată, ceea ce ne-am grăbit să facem nu de mult şi continuăm în recenzia de faţă.

Sub titlul *Sinteza scenografică* (Editura Cronica, Iaşi, 2004), Ion Truică publică o parte concludentă a scrierilor rămase de la regretatul Dan Jitianu (1940–1994), ale cărui calităţi de om şi artist s-au păstrat în amintirea celor ce l-au cunoscut. Volumul cuprinde gândurile regizorilor Valeriu Moisescu şi Tudor Mărăscu sau ale plasticianului François Pamfil, pentru care Dan Jitianu a fost creatorul de excepţie şi prietenul ce nu a dezamăgit niciodată. Valeriu Moisescu, colegul de la Teatrul „Bulandra“, îl caracterizează „prin capacitatea sa de comunicare cu slujitorii scenei, prin seriozitate, competenţă şi farmec personal“. Tot aşa, Ion Truică vorbeşte despre „calităţile morale ferme [...] seriozitatea şi disciplina artistică ieşită din comun“, care i-au atras o stimă neştearsă. Dan Jitianu făcea parte din familia scenografilor studioşi, la curent cu ce se petrece în teatrul nostru sau al altor ţări, dornic de a se informa nu numai pentru spectacolul în pregătire, dar pentru că simţea cultura ca o necesitate. O dată cu sala de repetiţii, scena şi atelierele – unde era mereu prezent cu ideile sale –, biblioteca a fost, pentru el, spaţiul indispensabil unei constante vieţi spirituale. Îi plăceau discuţiile, schimbul de vederi, contrazicerile nu-l deranjau, dimpotrivă asculta cu înţelegere opiniile altora. Tocmai spiritul viu, experienţa în teatru şi cultura multilaterală – consideră Ion Truică – l-au făcut un admirabil profesor, foarte apropiat studenţilor.

Majoritatea textelor incluse în volum sunt texte instructive, scrise sobru şi limpede, ordonate sistematic, urmărind, poate, suita temelor şi problemelor expuse la curs. Valoarea lor didactică a fost sesizată de Ion Truică. Trecând prin conceperea decorurilor şi costumelor pe baza documentării şi discuţiilor cu regizorul, proiectarea lor artistică şi tehnică, execuţia în ateliere, transpunerea decorului pe scenă, repetiţiile de manevră şi de lumină, vizionările de costume, fazele de lucru ale scenografului sunt precizate, succesiv, ca nişte obligaţii legate de însăşi realizarea spectacolului. Dan Jitianu nu s-a considerat un executant, ci un „factor de concepţie“, inseparabil de reuşita misiunii regizorale. Comentând şi combătând formulări uneori superficiale, el se arată preocupat de definiţia şi rostul profesiei de scenograf în vremea sa. Format în perioada, reteatralizării şi a problematicii de atunci, pentru Dan Jitianu, scenograful este un profesionist multidotat şi documentat, care se ocupă de teatru, nu de pictură pe scenă! Aşa cum spune, decorurile sale erau concepute prin adecvare la textul dramatic, la „spiritul“ spectacolului, în comparaţie cu soluţiile altor montări ale aceleiaşi piese.

O călătorie de documentare în Statele Unite (1972) este relatată la fel de precis şi de sistematic, încercând apoi să ajungă la câteva propuneri utile teatrelor noastre. Însemnările despre spectacolele văzute la New York, Washington, Dallas, New Haven, Minneapolis, New Orleans confirmă privirea sa specializată, luând în considerație un ansamblu de factori și condiții de creație. Încă o dată, este convins de folosirea funcțională, dar și inspirată, a spațiului disponibil. Și Dan Jitianu se pronunță pentru spațiul transformabil, maleabil, adaptabil, care să capete „valențe dramatice“ și să potențeze spectacolul. Dinamica schimbărilor vizuale are, în acest sens, un rol special, rezolvat, uneori, prin lumină.

Dintr-un articol despre kitsch, reiese că Dan Jitianu nu se limitează la principii general-valabile, ci judecă în contextul fiecărui spectacol, unde, nu-i exclus, kitschul să fie permis, funcționând deliberat. E bine că Ion Truică a inclus acest articol care exprimă distincții riguroase – după cum bine a făcut tipărind unul dintre acele texte scrise de Dan Jitianu, de la cap la coadă, cu o singură literă (*Metafora modei*, de ex.: „Manufactura mai mediocră modernizează morțiș materialele mucegăite, mixează morganatic mai multe modalități, multe meschine, moșmondește matracuce mahmure, moșind modele mitocănești“). Se relevă justețea aprecierilor, dar și inteligența umorului.

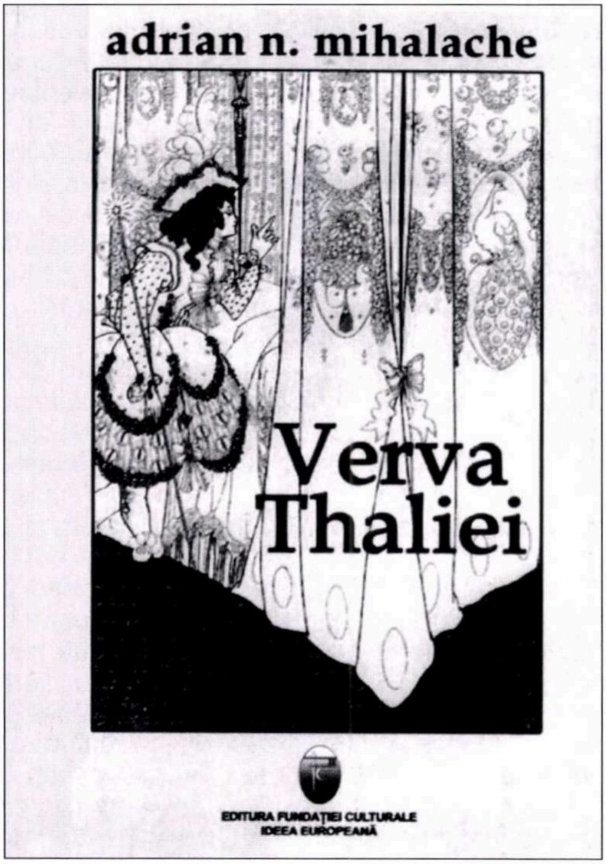
În întreaga sa activitate, scenografia a fost, pentru Dan Jitianu, „o artă de sinteză“, totodată „artă și tehnică“, el căutând să corespundă unei duble (sau triple!) serii de exigențe.

Acestui volum alcătuit de Ion Truică, i s-a adăugat de curând cel semnat de scenografa și profesoara Adriana Raicu Petre, *De la text la imaginea scenică. Aspecte ale scenografiei universale contemporane* (Cartea universitară, București, 2005). Într-un număr redus de pagini, se obține un veritabil concentrat de cultură specializată. Autoarea și-a comprimat selectiv lucrarea de doctorat, rezultând un volum de reală utilitate informativă, în care textul se îmbină elocvent cu imaginea. În mare parte, se compune armonios și evolutiv, într-o succesiune a problemelor și aspectelor de prim-plan, indicând o concepție deloc exclusivistă asupra scenografiei moderne și contemporane. Probabil, n-a fost omis nimic esențial din acele probleme, aspecte, direcții și funcții care caracterizează scenografia secolului XX. Au prioritate creatorii de la răscrucea secolelor noastre, dar însemnătatea precursorilor este ținută în lumină. Firul expunerii se împletește istoric și teoretic. Pentru a comenta diferite tipuri și soluții de decor, semnificative în evoluția teatrului, se pornește de la o sumă de considerații privind comunicarea și „gândirea vizuală“. Referințele sunt tot mai numeroase, densitatea informativă a textului atinge o cotă extremă. De la relațiile diferențiate dintre scenă și public la modalitățile de spectacol ca moduri de comunicare, de la relația scenografiei cu celelalte componente ale spectacolului la procedeele prin care scenograful urmărește să-i susțină intensitatea dramatică – cititorul capătă o informare consistentă despre ceea ce a fost și este decorul teatrului contemporan în lume. Tipuri de scenă, scenografi notorii, concepții și practici teatrale, decor naturalist, realist stilizat, simbolic, decorul în teatrul-dans și în teatrul de imagine, în teatrul ambiental și în teatrul experimental, note despre spectacole memorabile – cantitatea informației este considerabilă și, dacă volumul ar beneficia de un indice de nume, de titluri și de termeni, ar putea fi consultat ca un folositor dicționar de specialitate.

Mircea GHIȚULESCU

Demonul serii

Imediat după *Demonul dimineții. Exerciții la computer solo*, Adrian Mihalache a scris o foarte importantă carte despre arta teatrului, care este *„Demonul serii"*. *Verva Thaliei* pare un mozaic de specii publicistice pe teme teatrale: eseuri, cronici de spectacol, recenzii, note de călătorie, interviuri. În fond, cartea este solidară pagină cu pagină, și în toate componentele sale, grație prestigiului pe care autorul îl conferă acestor specii „minore". Este, fără îndoială, un intrus periculos, intrat pe neașteptate în cercul închis al criticilor de teatru. Sigur se întâlnește cu ei pe un teren comun dar, cumva, în spiritul parabolei lui Geo Bogza despre vultur și capră care s-au întâlnit pe un vârf de munte. „Eu am venit aici coborând", spune pasărea. Vultur sau nu, Adrian Mihalache vine de departe în critica de teatru, înarmat cu bagaje culturale felurite pe care nu ezită să le folosească în spectacolul pe care îl regizează scriind. Deși afirmă că un critic (veșnica dilemă între critic și scriitor) „este orice, numai artist nu", autorul face din critică, o artă a inteligenței și erudiției. Este, poate, criticul civilizațiilor crepusculare când cultura se transformă în artă. Astăzi sunt la modă eseiștii și nu beletriștii, ceea ce confirmă dispariția frontierelor ferme dintre cultură și artă pe o anumită treaptă a maturizării literaturii. În fond, tot ce poate aspira cultura pentru a nu rămâne un depozit de informații este să devină artă, așa cum s-a și întâmplat în cazuri celebre când Nietzsche a scris despre Wagner, Artaud despre Van Gogh, Ortega y Gasset despre Cervantes, Roland Barthes despre Racine sau Călinescu despre Eminescu. Cultura este condamnată la comparatism, tendință vădită și la Adrian Mihalache, ale cărui *arlechiniade* literare sunt admirabile. Sunt extrem de relevante analogiile dintre Caragiale și Camil Petrescu, nu numai prin binecunoscuta comedie *Mitică Popescu,* unde Camil reabilitează compromisul personaj balcanic ci, mai ales și mai convingător, între schița *Articolul 214* și caragialismul involuntar din *Iată femeia pe care o iubesc.* În ce privește *Danton*,



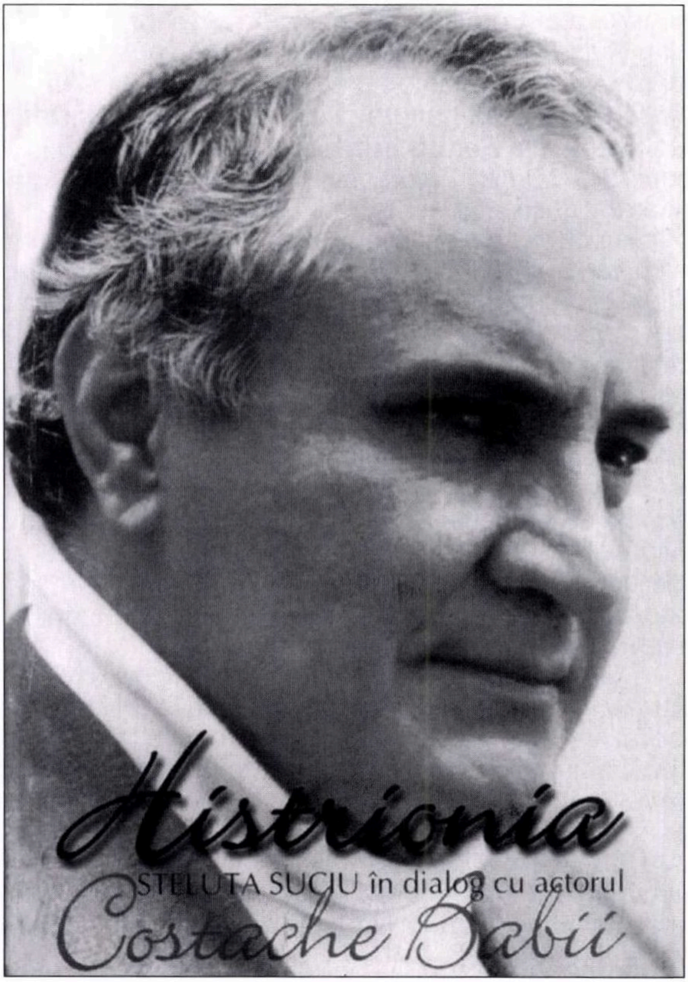
aria comparatistă este și mai amplă. Nu sunt convocați numai Romain Roland și Georg Büchner, dar și poloneza Stanislawa Przybizsewska cu *Procesul lui Danton*. Contribuțiile românești în privința Revoluției Franceze ale lui D.R.Popescu (*Robespierre și Regele*) sau Gheorghe Astaloș (*O rugăciune de prisos/Une prière de plus*) erau picante. Camilpetresciada lui Andrei Mihalache se încheie cu o frumoasă analogie între *Jocul ielelor* și *Les mains sales* de Jean-Paul Sartre. Dar, de departe cea mai elegantă demonstrație comparatistă este eseul despre suprarealism (surrealism, obișnuiește Adrian Mihalache) în dramaturgie pornind de la pictura scrisă a Pablo Picasso *Le désir attrapé par la queue* (1941), ajungând la Gellu Naum. Ținând cont de faptul că Teatrul Național din Cluj-Napoca a descoperit prima piesă a lui Gellu Naum (*Exact în același timp*), coincidența că ambele piese au fost scrise „exact în același timp“ este tulburătoare. Comparația este cât se poate de justă și bine argumentată. Ai zice că *Dorința trasă de coadă* de Picasso a fost scrisă de Gellu Naum. Diferența (mare) este că Gellu Naum nu lucrează doar asupra limbii, ca Picasso, ci și asupra subiectului. Piesele sale (excepție *Poate Eleonora...*) parodiază literatura de aventuri pentru copii (Robinson Crusoe în *Insula*, călătoriile polare în *Ceasornicăria Taus*), așa cum va face și în *Cărțile cu Apolodor*. Dar, una peste alta, oriunde deschizi cartea poți găsi o idee nouă sau altfel formulată. Noutatea ține adesea de unghiul din care privești lucrurile care modifică un anume fel de a formula. A citi o cronică de Adrian Mihalache înseamnă și o inițiere în cultura subiectului. Nu contează dacă „are dreptate“ sau nu. De obicei are dreptate dar, de exemplu, *Tamerlan cel Mare* de Marlowe de la Teatrul Național din București în regia lui Victor Ioan Frunză (cel mai scump spectacol din România ultimului deceniu al mileniului doi), s-a jucat de cinci–șase ori și a căzut. Oricum, nu este subiect de controversă ideea că recuzita era punctul forte al spectacolului fiind de o „savantă acuratețe semiotică“. Important este că, pe acest drum, Adrian Mihalache ne invită să răsfoim teza de doctorat a lui Felix Bosonnet susținută la Universitatea din Basel. Dar greșește, fără îndoială, când își exprimă regretul că regii înhămați la carul triumfal al lui Tamerlan nu sunt figuri politice la ordinea zilei. Aici criticul superior, detașat și iubitor de enigme, cade cu prea multă frivolitate în capcana didacticismului. Dar el va ști să se salveze totdeauna cu o piruetă: „un spectacol vizual într-o concepție aflată sub semnul lui *grand* cu tot ce are el rău sau bun: grand-opera, grand-guignol, Grand Adriana“ (trimitere la scenografia semnată de Adriana Grand). Piruetele culturale sunt cele mai spectaculoase. Pentru *Visul unei nopți de vară* în regia lui Felix Alexa pornește de la teza de doctorat a lui Jean Marie Magnin de la Universitatea din Montepellier despre *noaptea în teatrul lui Shakespeare*, trece prin *Dream in Shakespeare* de Marjorie Garber care demonstrează că *teatrul în teatru* („Pyram și Tysbe“) din *Visul unei nopți de vară* seamănă cu *Romeo și Julieta*. Mai ferm, Adrian Mihalache, prinde ideile din zbor și merge mai departe: fiind scrise în același an (1595), *Visul unei nopți de vară* este transcrierea în registru comic a tragediei *Romeo și Julieta*. Foarte nostim ar fi ca erudiția lui Mihalache să fie inventată, apocrifă. Din păcate, oricât de ludic și inteligent, Adrian Mihalache este prea serios pentru o asemenea strategie beletristică. Oare a mai făcut cineva analiza astrologică a cazului *Romeo și Julieta*? O face Adrian Mihalache în legătură cu spectacolul lui Ion Mircioagă de la Brăila, o comedie și ea, dar una „crâncenă“. Oricum ar fi, tragedie sau comedie, spune Adrian Mihalache, *Romeo și Julieta* „este expresia nemijlocită a semnelor asupra realității“. Ceea ce dovedește, o dată în plus, puterea simbolurilor.

Constantin PARASCHIVESCU

Cu sufletul în „HISTRIONIA”

Am avut prilejul să văd în ultimul deceniu mai multe spectacole la Brașov și să mă bucur de valorificarea talentelor actoricești aici, din generații diferite. Unele ajunse astăzi la apogeul carierei, unanim recunoscut, precum Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Costache Babii, Dan Săndulescu. Toți în plină activitate exemplară, cu roluri de vârf în palmares, care le-au adus premii și meritate elogii. Virginia Itta Marcu a fost distinsă cu Premiul de interpretare feminină la Gala UNITER din 2000, Costache Babii în 2001 cu Premiul pentru întreaga activitate. „Sunt un actor care pune suflet – se caracterizează dânsul –, trăiesc intens pe scenă și asta mă consumă”. Mărturie din dialogul cu profesoara și cronicarul brașovean Steluța Suciu, autoarea unui volum pe care i-l consacră, publicat la Editura ORATOR și lansat, în 8 iunie 2005, cu titlul *Histrionia*. O țară imaginară „al cărei stăpân unic e, de data aceasta, Costache Babii”. Și are inspirația de a se lansa în ceea ce numește „fascinanta călătorie” prin mijlocirea unor convorbiri cu actorul, care, stimulate de întrebări și insistența întru precizări, dau confesiunilor un aer de poveste, interesantă, sinceră și accesibilă.

La aceeași editură, Steluța Suciu publica acum doi ani și o culegere de convorbiri cu 34 de personalități culturale din țară, oameni de teatru, scriitori, pictori, într-un volum intitulat *Voci contemporane*. Printre ele, șapte artiști brașoveni și, bineînțeles, Costache Babii, care își definea cu oarecare tristețe meseria, *efemeră*: „Noi ne stingem o dată cu aplauzele. Rămânem doar în sufletul spectatorilor ca niște amintiri frumoase”. Sigur, pentru cine i-a văzut, dar pentru



cine nu, cu atât mai mult contribuie o carte la conturarea unei imagini pentru cuget și suflet. Cunoscându-l bine, ca „trăitori în aceeași urbe”, cum declară, doamna Suciu a avut avantajul de a-l vedea în mai toate spectacolele și de a sta de mai multe ori de vorbă cu dânsul pentru unele interviuri. „L-am văzut în atâtea roluri, i-am urmărit drumul profesiei. Și de fiecare dată, în sala de spectacol, am trăit experiențe unice [...] De fiecare dată, e altul, nu se repetă”. Cu întruchipări de profundă vibrație în dramă, cu aer sfios și umor subtil în comedie, unde pare a se uimi singur, cu candoare, de hohotele de râs pe care le stârnește. Artist al nuanțelor, al jocului fin pe alternative de râsu'-plânsu', pe care le și îmbină cu surâs pe față, într-o varietate de stări și reacții care fac neprevăzută, totodată captivantă, interpretarea sa. De la Bască din *Mormântul călărețului avar* de D.R. Popescu, „un spectacol subversiv“ pentru vremea aceea (1980) până la Vladimir din *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett (2004), șapte roluri i-au pus până acum pe umeri *mantie de purpură*, consacrându-l, cum se specifică într-un capitol intitulat „Ziua a șasea”. Autoarea își împarte convorbirile în așa-zise șapte zile, urmărind nu o cronologie a creației, ci fapte, direcții divers conturate. Astfel, după primele date biografie și copilărie din „Ziua întâi”, după anii de studii și formare menționați în „Ziua a doua” și după referiri la șansă, întâlniri memorabile și un început profesional unde directorii brașoveni nu l-au vrut (și unul dintre ei, slab și gârbovit la 80 de ani, îl așteaptă astăzi răbdător la cabină...), „Ziua a treia”, luăm seama la rolurile de comedie („Ziua a patra”), alte roluri, caractere („Ziua a cincea”), diverse, generalități („Ziua a șaptea”). Dar cu *mantie de purpură* au fost: Goldberg din *Serată neprevăzută* de Harold Pinter, „un inchizitor modern”, în cuplu cu Mircea Andreescu și „pare-mi-se că de-atunci s-a impus tandemul nostru”; Josey din *Frații* de Sebastian Barry, personaj plin de melancolie, cu obsesii chinuitoare, care a dus la strălucire tandemul; Bartodziez din *Portret de criminal* de Slawomir Mrožek, conștiință măcinată de coșmarul delațiunii, primă întâlnire cu regizorul Claudiu Goga și bucuria de a fi iar cu Mircea Andreescu și cu „o mare actriță a teatrului românesc”, Virginia Itta Marcu; Domenico Soriano din *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo, „un rol greu, care mi-a plăcut și pe care l-am rupt din mine [...], l-am făcut într-un fel de răsu'-plânsu'”; în fine, Filippo din *Angajare de clovn* de Matei Vișniec, „un rol generos”, de clovn la sfârșit de carieră, în impas de a mai fi în arenă, care, într-o ultimă iluzie ratată, își întâlnește foștii colegi și stau toți trei, pentru o clipă tandră, „sub o umbrelă găurită care nu mai oferă ocrotire”, *Peppino* – Virginia Itta Marcu, *Nicollo* – Mircea Andreescu, *Filippo* – Costache Babii. Trei, pe care Steluța îi numește, cu îndreptățire, „o tripletă de aur a teatrului brașovean”, clovni de mare artă, chaplinieni, fellinieni. Sunt alături în arena magică a Thaliei, în fotografiile din foaier, în proiecția de eternitate.

Știe autoarea să sublinieze majoritatea creațiilor interpretului cu fragmente scurte din cronici, intercalându-le în convorbiri cu firescul argumentelor formulate de specialiști. Solicită opinia unor colegi de-ai artistului, a unor concitadini și oameni de cultură, rezervă câteva pagini creației sale poetice sub genericul „Solilocviu” și întocmește necesara teatrografie, cu rolurile interpretate pe stagiuni. Din vocea lirică a lui Costache Babii, reproduc sunetul unei strofe: „Merge moșul pe cărare / Cu bastonul la plimbare! / Dar bastonul, necuminte, / Fuge mereu înainte! / Moșul vine după el / Cătinel, încetinel. / Și își spune moșu-n gând / Nădușind și tot oftând: / Bățul ăsta, văd eu bine, / E mai tânăr decât mine!“.

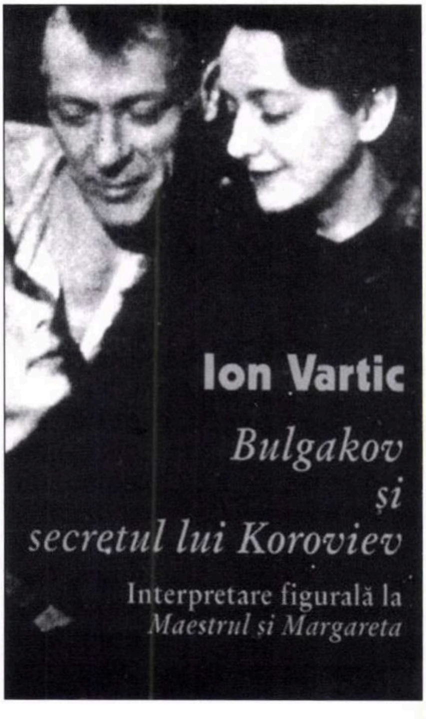
Adrian MIHALACHE

La alegere: lumina sau liniștea

Ion Vartic publică la Biblioteca Apostrof o carte densă, fermecătoare și originală: *Bulgakov și secretul lui Koroviev.* Autorul propune o privire proaspătă asupra romanului lui Mihail Bulgakov, *Maestrul și Margareta.* Combinând intuiția cu erudiția, el face din comentariul capodoperei o capodoperă a comentariului.

Metoda pe care Ion Vartic o folosește cu rigoare și suplețe este „interpretarea figurală". Autorul o definește clar: „viziunea sau interpretarea figurală stabilește între două fapte, evenimente sau persoane o conexiune în care prima dintre ființe sau întâmplări nu se semnifică numai pe sine, ci o semnifică și pe alta, în vreme ce aceasta din urmă o conține și o împlinește pe prima" (pag. 72). La Vartic, „figura" nu este, ca la Genette, „embrionul sau schița unei ficțiuni". Concepția lui figurală, inspirată din Erich Auerbach, se concentrează asupra relației dintre două sau mai multe complexe stabile de semnificanți și nu asupra repertorierii tipurilor de figuri narative. Relația figurală, așa cum o înțelege Ion Vartic, nu este nici cauzală, nici simetrică. Există un termen primar (persoană sau eveniment) care trimite la altul, iar acesta din urmă îi împlinește semnificația. În analiza figurală, e, așadar, deci important de determinat care este termenul de la care pornește analiza. Altfel, interpretarea s-ar roti în cerc, iar asociații mai mult sau mai puțin inteligente și inspirate s-ar înlănțui într-un discurs agreabil, dar gratuit.

Evenimentul pe care se bazează întreaga interpretare figurală este conversația telefonică unică, pe care Bulgakov o are cu Stalin, în urma scrisorilor prin care protestase împotriva excluderii sale din circuitul cultural. Nu va fi singura dată când Stalin recurge la telefoane personale inopinate: Pasternak și Ehrenburg aveau să guste și ei experiența. Să observăm că telefonul impune răspunsul prompt din partea unui interlocutor luat prin surprindere. Dacă, astăzi, un intelectual ar primi un e-mail de la Băsescu sau Bush, ar avea timp să se concentreze asupra unui răspuns adecvat sau ar putea, pur să simplu, să ignore mesajul și să-l trimită în *recycle bin.* Bulgakov nu era, din păcate, în această situație. El trebuia să profite de o ocazie ieșită din comun despre care nu știa dacă se va mai repeta. Într-adevăr, va aștepta mult timp, închis în casă, un nou telefon, fără ca să-l mai primească vreodată. Pentru el, contactul virtual impus avea caracterul unui eveniment excepțional, la înălțimea căruia se simțea dator să se ridice. Ion Vartic interpretează figural situația ca act magic, ieșit din ordinea firească a lucrurilor. Interpretarea figurală leagă intervenția spectrală



Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU-MUREȘ

a lui Stalin prin telefon de invazia diavolească, în cadrul căreia Woland împlinește figura dictatorului. De aici, Ion Vartic trece succesiv la stabilirea raporturilor dintre personajele vieții și ale cărții. De data aceasta, termenul prim este personajul fictiv, iar termenul al doilea este prototipul real, identificat de autor, care îi întregește celui dintâi semnificația. Koroviev, ca și Berlioz, este mai bine înțeles dacă e raportat la Bulgakov însuși; Bezdomnâi, dacă e raportat la Maiakovski; Riuhin, la Fadeev etc. Asocierea, în cadrul intepretării figurale, dintre evenimente / persoane reale și, respectiv, elemente narative prezintă însă un risc, pe care autorul reușește să-l evite oarecum la limită: acela de a vedea în opera lui Bulgakov un simplu roman „cu cheie", în genul celor ale lui G. Călinescu.

Analiza figurală a telefonului lui Stalin este realizată în cheie magică și psihanalitică. După Ion Vartic, romanul lui Bulgakov constituie o *„ficțiune de compensare*, construită pentru exorcizarea realității ostile și opusă ei" (pag. 56). Bulgakov ar fost măcinat de nevoia unui protector atotputernic, figură paternă, care să joace pentru el rolul pe care Regele Soare l-a jucat față de Molière, iar piesa *Cabala bigoților* ar susține fără dubiu această teză. Personal, sunt înclinat să văd lucrurile puțin altfel. Telefonul lui Stalin pare a-i oferi lui Bulgakov șansa de a deveni ceea ce orice intelectual visează să devină: sfătuitorul Puterii, *le conseiller du prince*. Viziunea în cheie demonică, propusă de Vartic, sugerează că Stalin s-ar bucura în ochii lui Bulgakov de o autoritate indiscutabilă, chiar dacă malefică. Or, scenetele amuzante, jucate în casa scriitorului, în care relația cu Stalin este transpusă în cheie comică, arată că scriitorul nu este deloc fascinat de mistica autorității, fiind interesat doar de eficacitatea puterii. Nu de o „satisfacere fantasmatică" este vorba, cât de o eliberare de frică, prin umor. Poporul puutea să vadă în Stalin un „tătuc" genial, bun, dar imprevizibil; intelectuali ca Mandelstam sau Bulgakov aveau, probabil, pentru el, aceeași considerație ca noi pentru Dej sau Ceaușescu, cu supliment de teroare inclus. Juan Mayorga, în piesa *Scrisori de dragoste către Stalin*, intepretează intervenția telefonică în termenii unor situații dramatice consacrate. Între un bărbat și o femeie se interpune Spectrul, ca în *Hamlet*, împiedicându-i să mai comunice nemijlocit. Și acolo avem de-a face cu un demers figural, înscris, însă, în limitele literaturii.

Când Ion Vartic trece la interpretarea figurală a romanului din roman, analiza devine încă și mai interesantă. Raportând situațiile narative la elemente mitice, preluate dintr-o vastă literatură, autorul deslușește existența a două pacturi: „Unul, lumesc, e pactul cu regimul totalitar (ce are alură diabolică de suprafață), celălalt e pactul cu transcendentul (chiar dacă cu partea lui întunecată), acela cu diavolul, care încearcă să te salveze dintr-un asemenea sistem" (pag. 97). Trimiterile la Goethe și Thomas Mann sunt pertinente. Diavolul ca motor al creației, care face binele prin dinamizare, cu toate că dorește răul, prin negare, este revizitat de Vartic cu degajare, pentru a-i smulge secretul unei fraze-cheie a romanului: „el n-a meritat lumina, el a meritat liniștea". Cu toții tindem spre lumină, dar nu toate privirile sunt apte să o suporte. Lumina este adevărul, iar adevărul este, de cele mai multe ori, crud. De aceea, în ciuda eforturilor Margaretei, Maestrul alege liniștea, adică resemnarea în inacțiune. Spre deosebire de părerea comună că iluminarea (lumina taborică) se obține prin izolare și reculegere, doar cei care se lasă ispitiți și depășesc ispita pot ajunge la adevăr. Cei care refuză pactul cu puterea vremelnică sunt, de fapt, incapabili să-și asume orice pact, inclusiv cel cu transcendența. Vrând-nevrând, la liniște ajungem cu toții, iar unii dintre noi ajung, măcar în trecere, să vadă o geană de lumină.

Mircea GHIȚULESCU

Examenul de maturitate

Drumul spre maturitate este semănat cu îndoieli în sine, în părinți, în iubire, în sensul existenței și în Dumnezeu. Scenetele adolescenței pe care le-a scris Alexandra Grigorescu (pseudonimul literar este Alexandra Ares), publicate în volumul *Exilată în trecut*, au acea puritate implacabilă a privirii morale caracteristică acelei vârste care nu cere altceva decât libertate. Își ia rămas bun de la copilărie o dată cu manifestarea fermă a instinctului de conservare și deplânge evoluția de la starea de ingenuitate la practica vieții. Criteriul adolescenței este Frumosul văzut prin iubire. Adolescenta visează bărbați frumoși care îi provoacă exclamații de uimire, dar și cele mai amare decepții. Este Frumosul de gradul zero care determină criterii morale maniheiste. De fapt, criteriul estetic al adolescenței este Frumosul văzut prin sex. De aceea puține vor fi textele din această carte care să nu supună analizei seducția și decepția erotică. Spaima feminității cu tot ce înseamnă aversiunea față de sex, reproducere și fertilitate nu poate fi exprimată mai sec și mai concis decât în schița *Oul* unde adolescenta moare de silă când colegele o anunță că a făcut un ou din care a ieșit un pui de pasăre. Adolescenta Vera visează să se vindece de obsesii la un psihiatru care să semene cu Alain Delon, dar viața este compusă numai din decepții, pentru că psihiatrul este o doamnă în vârstă care nu o poate ajuta cu nimic. Traversând maturizarea în anii revoluției, motivul tinerilor uciși la întâmplare este unul dintre cele mai tulburătoare. Paradisul visat există cu adevărat doar după moarte. *Pământul făgăduinței*, deși proză, este o stranie piesă de teatru scrisă cu decor cu tot. Este o literatură de recuperare a adolescenței. Pagini spontane, aruncate pe hârtie, parcă la întâmplare, ce poartă marca analizei mature. Cartea Alexandrei Grigorescu dovedește încă o dată că nu există granițe între genurile literare. Pare a fi compusă din două părți distincte (proză și teatru), dar prozele sunt intens dialogate, iar teatrul este fundamental liric. Proza și dialogul se întâlnesc și se completează perfect. *Impresii de iarnă sau tânăra beată* este o frumoasă elegie a castității („Tânără fată, ești o păcătoasă pentru că ești o castă. O piatră atârnată de gâtul cerului pe care-l sugrumi. Picioarele tale albe dansează calm pe ochiul cerului ce stă să-și iasă din orbită"). Este un exemplu izolat, pentru că, de regulă, lirismul se amestecă indiscernabil cu narațiunea și dialogul. Cea mai amplă și completă dintre piesele sale pare *Frumoasa adormită și trezită* o sinteză matură, ironică și dureroasă a experienței feminine. Un scurt vodevil în care toată lumea înșală pe toată lumea. O „nuvelă gata dramatizată" despre eterna căutare a fidelității în amor și despre eterna ei încălcare. Despre Prințul visat și Zmeul real din care se compune viața unei femei. Dar și despre instabilitatea granițelor dintre aceste două reprezentări ale masculinității. Autoarea montează totul pe fundalul unei frumoase povești (*La Belle de la bois dormant/ Frumoasa din pădurea adormită*) de Charles Perrault, pe care o despletește în toate implicațiile sale transformând un basm pentru copii într-o analiză a instabilității sexuale în contradicție cu setea de stabilitate a vieții. Temă veche de când lumea pe care, însă, Alexandra Grigorescu o tratează într-un mod cu totul original printr-un amestec de insolență, gravitate și candoare. Candoare, da, pentru că frumoasa Onda atât de captivată și, în final, atât de decepționată de sexul opus, are un *alter ego* în micuța Juliette, Onda cea mică ce va parcurge același traseu dureros de inițiere, nu înainte de a supune unui examen foarte sever aceste „basme de adormit copiii“ care promit că viața va fi o întâlnire fericită și eternă între Prinți și Prințese. Această micuță Onda, care supune unei analize imprevizibile basmul cu Frumoasa adormită, nu este numai viitoarea femeie, ci Alexandra Grigorescu însăși, care examinează realitatea cu o gândire neconvențională. Tocmai această *gândire neconvențională* este marele merit și elementul de legătură al tuturor textelor literare din acest prim volum. Meritul, dar și riscul ca această privire insolentă asupra lumii să se tocească în practica existenței. Ceea ce deosebește acest text de celelalte, este amplitudinea. Nu numai intuiția tehnicii contrapunctelor dramatice (inclusiv scena finală când mica Onda îl descoperă pe tatăl său sărutând-o cu patimă pe Onda cea mare dar, mai ales faptul că un text literar implică și construcție, nu numai iluminare. Interesant este că decizia de a publica scrierile sale din adolescență reprezintă chemarea de a reexamina și a recupera propria biografie, ceea ce mi se pare calea cea mai dreaptă spre literatura autentică. Scriitorul de tip balzacian care știa totul despre personajele sale a fost înlocuit de cel ce vrea să știe totul despre sine. Alexandra Grigorescu scrie despre personajul cel mai cunoscut din lume: ea însăși. Este o mare diferență între literatură și autobiografia pură, dar Alexandra Grigorescu nu își redactează autobiografia, pentru că stăpânește secretul de a scrie despre sine în așa fel încât să-i intereseze și pe ceilalți. La discotecă se vindecă forma cea mai ușoară a procesului de maturizare (vezi *Eseu despre discotecă*). Remediul acestei maladii permanente a omului este literatura. Alexandra Grigorescu și-a asumat literatura, riscând să o transforme într-o boală cronică de succes. Deocamdată, literatura este aceea care a ajutat-o să treacă examenul de maturitate, așa cum ne dovedește această carte care nu o exilează în trecut, ci o aduce în actualitate.

Alexandra Ares, Examenul de maturitate, **Ed. Ghepardul, 2005.**

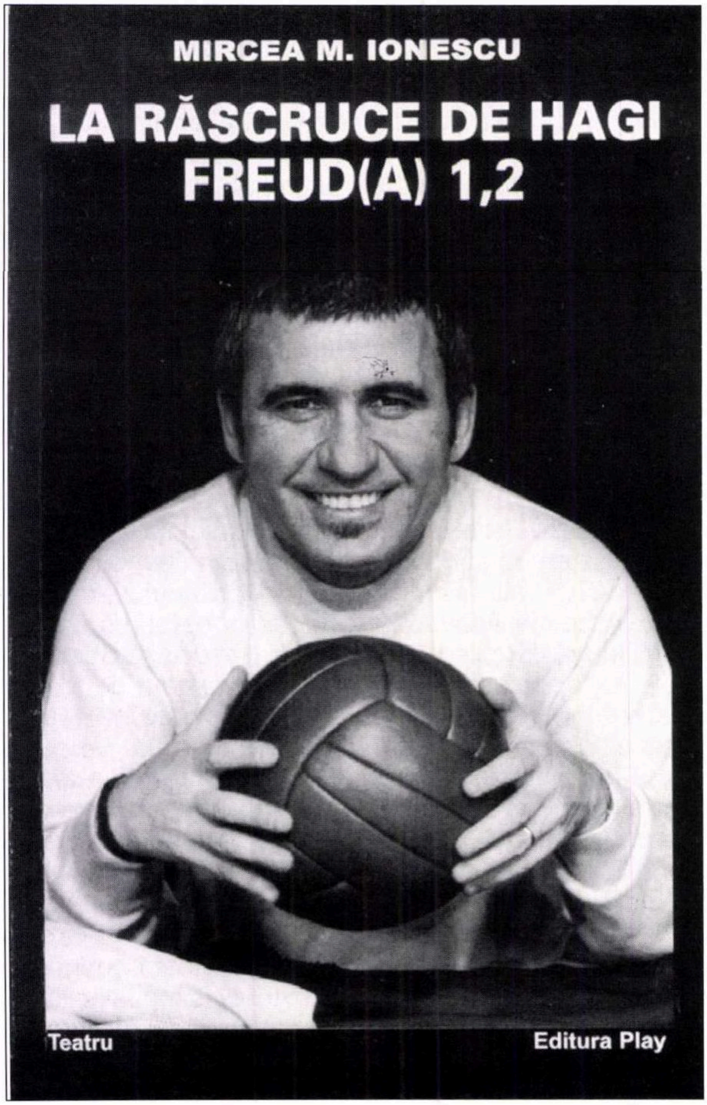
Școala veselă

Tocmai când eram convins că dramaturgia pentru copii s-a refugiat în domeniul atât de fascinant al basmelor celebre scrise de Andersen, Perrault, Frații Grimm sau Creangă cu sutele sale de dramatizări, Iuliu Rațiu scrie teatru pentru copii, ba îl și publică, deși nu se joacă. Colegul său Al. T. Popescu este printre puținii autori români care a devenit un clasic al genului, fiind jucat în mai toate teatrele de păpuși care au reușit să transforme piesele sale (*Rază de soare*, *Magazinul cu jucării*, *Leopardul de argint* etc.) în modele de urmat. Dacă Iuliu Rațiu nu a avut această șansă nu este pentru că are mai puțin talent, dar textele sale dramatice sunt totdeauna îmbibate de cultură, ceea ce le face, poate, mai greu de acceptat. *Accident banal* idealizează copilăria și școala când toate greșelile sunt iertate și grijile trecătoare. O privire optimistă asupra amintirilor dintr-o copilărie urbană, poate chiar o utopie. Sandu, care și-a fracturat un picior, este imobilizat pe un pat de spital, dar toți prietenii săi vin să-i țină de urât. Acești mici rivali din *Accident banal* au vocația prieteniei în așa măsură încât devin un model pentru adulți. Nu cumva Iuliu Rațiu vorbește despre un ideal personal? Autorul știe foarte bine să prindă în câteva replici spirituale viitoare caractere dar, lipsită de deschidere spre fantastic, piesa nu poate fi, scenic vorbind, decât un bun pretext pentru un exercițiu de teatru școlar. Această deschidere o găsim, însă, într-o piesă mai veche, (*Cine-i, oare, Făt-Frumos*), scurtă sinteză a basmelor populare, plină de miez, care a avut parte și de câteva versiuni scenice. Aici Iuliu Rațiu îl urmează pe Alecsandri din *Sânziana și Pepelea* sau pe Victor Eftimiu (*Înșir-te, mărgărite*) combinat cu Zaharia Bârsan din *Trandafirii roșii*. Față de predecesorii săi, Iuliu Rațiu aduce nu puține inovații. Făt-Frumos apare în trei versiuni produse prin savante conexiuni literare. Făt-Frumos cu barbă este fiul Spânului din Harap-Alb, Făt-Frumos cu mustață este fiul Babei Cloanța iar Făt-Frumos este o combinație între Pepelea al lui Alecsandri (prin istețime) și Zefir al lui Zaharia Bârsan prin intensitatea dragostei și spiritul de sacrificiu. De altfel, cele mai frumoase scene din această parabolă cu o evoluție foarte serioasă (în ciuda aspectului ludic potrivit copiilor), în care o împărăție pustiită devine una înfloritoare, sunt legate de acest motiv vegetal, ca în *Trandafirii roșii* de Zaharia Bârsan. Cunoscutele mere de aur și trandafiri de argint pe care pețitorii fetei de împărat sunt puși să le descopere constituie, la Iuliu Rațiu, doar simboluri tradiționale ale dovezilor de iubire și nu iubirea însăși. Făt-Frumos îi oferă Domniței zorilor mere adevărate și trandafiri adevărați, oferă dragostei un conținut în măsură să fertilizeze împărăția. Același artistic refuz al realismului nesemnificativ ne întâmpină și în cea mai recentă dintre piesele lui Iuliu Rațiu: *Eroii din Galaxia Guttenberg*. Copilul Dan este un *caracter* umanist: citește foarte mult dar nu „învață“ în sens scolastic. Asaltat de reproșuri în familie, se hotărăște să arunce cărțile de aventuri care îi hrănesc copilăria și să se apuce de învățat. O premisă realistă, repede înlocuită cu o perspectivă halucinantă. Iuliu Rațiu știe foarte bine că teatrul pentru copii nu suportă realismul pentru că adevărul li se revelează prin imagini fantastice. O simplă pălărie poate fi un șarpe boa care a înghițit un elefant, ne previne Antoine de Saint-Exupéry în *Micul Prinț*. Asemenea lui Dan, la lecția de zoologie, când spune că „măgarul este un iepure care a crescut mai mare“. Reproșurile familiei îl aruncă pe Dan într-o comică halucinație: personajele cărților citite și aruncate în podul casei se revoltă, ca în teatrul lui Pirandello. Dan visează aventuri comune peste mări și oceane cu eroii romanelor citite: Spânul din *Harap-Alb*, Piratul Bob Harvey și Căpitanul Nemo din *Insula misterioasă* de Jules Verne, Alice din *Alice în Țara Minunilor* de Lewis Caroll, Șarpele Kaa din *Cărțile junglei* de Rudyard Kipling, la care se mai asociază Sherlock Holmes din romanele lui Conan Doyle, Lizuca din *Dumbrava minunată* de Mihail Sadoveanu, ș.a. Practic, Iuliu Rațiu pune în dialog binecunoscuta sa pasiune pentru literatura genului al cărei rezultat a fost, printre altele primul *Dicționar al literaturii pentru copii din România*, lucrare de referință îndelungată, până la apariția alteia asemănătoare. După toate întâmplările (caracterizate printr-un suspans comic pe care Iuliu Rațiu îl stăpânește foarte bine), Dan pare un mic Don Quijotte cu mintea înfierbântată de lecturi care a pornit prin lume să restabilească dreptatea și onoarea. Numai că aventurile sale riscă să sfârșească prost, fiindcă de pe Globul desenat de el la orele de geografie lipsesc anumite detalii despre insulele din Oceanul Pacific. Trimiterile la situația școlară echivocă a lui Dan sunt presărate pe toată suprafața textului, dar cu o mare artă a discreției și mai ales, cu umor. În tot ce scrie Iuliu Rațiu îndeplinește idealul lui Alecsandri despre teatru ca „școală unde înveți râzând voios“ dar, în același timp și despre acea școală veselă a fiecăruia dintre noi ce va deveni la maturitate o nesfârșită nostalgie.

Cristiana GAVRILĂ

Freud este femeie şi Ioana D'Arc bărbat...

Mircea M. Ionescu, omul cu două pasiuni, teatrul şi fotbalul sau fotbalul şi teatrul, nici nu este clar care dintre ele trebuie scrisă prima, în ultimul său volum *La răscruce de Hagi, Freuda(a) 1, 2* (Ed. Play, 2005) încearcă să le contopească în artă ca şi în viaţă. Este uimitoare apropierea dintre sport şi teatru, dar dacă ne gândim la biografia dramaturgului, reputat şi respectat comentator sportiv, această asociere este de înţeles. Cartea cuprinde şase piese, prima care dă şi titlul volumului este dedicată legendei Gheorghe Hagi, iar celelalte unor mituri şi subiecte foarte cunoscute în istoria culturii, transferate în modernitate la genul feminin: *Freud(a), Icar(a), Ultima, mohicani!*. Ţinând cont de felul cum tratează şi cum îşi structurează Mircea M. Ionescu piesele, am putea spune că este un feminist convins şi, în acelaşi timp, un luptător pentru revenirea femeii la feminitate. Textele sunt foarte bine ancorate în social, trimiterile la aspecte ale istoriei contemporane sau la dimensiunile existenţiale ale omului actual sunt caracteristicile lor principale. Pe autor îl interesează în primul rând o stare de spirit, climatul afectiv pe care personajele create îl pot emana. Într-o epocă a computerizării şi robotizării individului, oamenii lui Mircea M. Ionescu sunt însetaţi de poezie.



La răscruce de Hagi este o biografie dramatizată a marelui sportiv, dar şi o radiografie a fenomenului microbist. Deși textul are forma unei anchete psihologice și, deci, un aer obiectiv, autorul nu este suficient de distanțat în fața acestui subiect în mod sigur favorit. Gazetarul sportiv este mai puternic decât autorul dramatic. Tehnica pirandelliană, recunoscută încă de la începutul piesei, este și o deghizare a multelor informații biografice la care autorul nu poate renunța. Admirația pentru personajul ales domină. Inițial, plasarea acțiunii într-un ospiciu de nebuni ar putea antrena ca desfășurarea intrigii să fie captivantă, dar dorința autorului de a nu se îndepărta prea mult de linia reală a modelului ales face ca textul să amintească de un reportaj sportiv și social. Se povestește mai mult decât se întâmplă. Eroul piesei este Gheorghe Hagi, renumitul fotbalist, ci nu Hagi-personaj, proiecția omului care a făcut legendă. Trebuie avut în vedere că Mircea M. Ionescu păstrează toate informațiile reale intacte, inclusiv numele celor despre care cunoaștem din știrile sportive că au influențat într-un fel sau altul viața personajului. În final, piesa este un elogiu adus fotbalului și "stării de spirit" numită Hagi. Convingerea dramaturgului că Hagi este dintre acei aleși care nu pot fi judecați decât de ochiul istoriei, este urmărită până la sfârșitul piesei.

Celelalte texte ale volumului se îndepărtează total de această zonă. Autorul plasează acțiunea într-un fel de desfășurare absurdă. Oameni care fug de confortul civilizației pentru întoarcerea la simplitatea vieții cu micile ei bucurii devin punctul de interes al dramaturgului. Postmodernismul lui Mircea M. Ionescu este alimentat de răsturnarea unor date culturale cunoscute și înțelegerea lor în context actual, cu situații și probleme actuale. În *Icar(a)* personajele nu fug de viață cum ar putea părea la o primă vedere, ci caută o viață care să răspundă dorinței omului ce se vrea rupt de societate. Dar destinul lui este stabilit de mersul civilizației, nu există libertatea de a alege altceva dectât ceea ce se oferă. *Freud(a)1 și Freud(a) 2,* deși centrate pe sexualitate așa cum lasă de înțeles și titlul, nu se opresc aici. În aceste texte se conturează niște portrete feminine ofertante. Două personaje cu date psihologice și o carnalitate aparte se desprind din aceste texte care pot deveni în mod sigur un subiect promițător de spectacol. Freud(a)I – exhibiționistă și Freud(a) II – interiorizată, sunt proiecții ale aceleiași femei în goană după iubire, sex și romantism. Într-o situație, dorința este asumată de personaj, în cealaltă este refuzată, ascunsă, mascată în povești ireale, închisă în granițele imaginației. Și una, și cealaltă au nevoie de împlinirea acestei stări absente. Amândouă se tem de indiferența bărbaților care ar putea, întâmplător, să le fie alături. Ritmul nebun al lumii în care trăiesc intensifică această stare de teamă. Mircea M. Ionescu trage un semnal de alarmă cu privire la dezumanizare prin excesul sau absența unor componente vitale ale existenței. *Ultima, mohicani!* exprimă tot acest dezacord al omului cu modul de viață subscris legilor civilizației cu efect nociv. Trei cupluri „își iau concediu" într-un spațiu de lux, ireal. Deși scopul era o ruptură cu sensul robotizat al vieții lor obișnuite, bărbații sunt cuceriți de jocuri violente pe calculator, femeile de activități iluzorii. Efectul este amorul robotizat. Plictiseala atinge culmea suportabilului în conversații absurde care amintesc de limbajul din piesele lui Eugen Ionescu. Și în *Ioan D'Arc,* frontierele dintre dragoste și sexualitate sunt incerte. Străinul și Străina își consumă momentele de amor pe linia care determină granița. Deși în deplină pază, oamenii își urmează dorința. Toate aceste personaje dau sonoritate unui strigăt al umanității. Oamenii vor să rămână oameni și se tem de efectele civilizației inventate de ei.

JURNAL

Bogdan ULMU

Alecsandri – spectacol virtual

Sunt – nu e o mândrie! – campionul *Chirițelor* în România. Da, am montat de șase ori textul: de cinci ori, *Chirița în provincie* ; o dată, *Chirița în Iași*(dar adaptată liber și împănată cu *cînticele* din alte texte ale bardului).

Și trebuie să spun că niciodată nu mi s-a părut că am găsit calea cea dreaptă a deslușirii capodoperei. Totdeauna am avut senzația că, din spectacolul finit, lipsește ceva. Că nu am căutat îndeajuns, ori că nu am avut o răbdare asiatică, întru revelare.

De altfel, cum zicea cineva, capodoperele se apără, întruna și nu se lasă descoperite pînă la capăt: pesemne, e unul dintre tertipurile cu care-și longevizează farmecul...Pregătindu-mă pentru a șaptea *Chiriță* – căci va veni, nu peste multă vreme, și clipa recidivei – încerc să duc mai departe unele propuneri regizorale din montările anterioare. Și să *cutez* mai mult: așadar, *Chirița ot Bârzoi(eni)* ar putea deveni *Chirița of Dali.*

Văd un spectacol suprarealist, cu moliciuni moldav/orientale, cu sute de cănăfiori în aer, cu multe evantaie care se deschid și se închid în ritmul muzicilor, cu fluturi mecanici care zboară greoi prin aerul încins, pulverizați de perele cauciucate ale augmentatelor sticle de par fum, ce țin loc de coloane... Și, ca element central, o păpușă uriașă, o obeză – dar din acelea felliniene, care au sex-appeal, din care se trag leneș sertare (într-un sertar enorm locuiește fiul Cucoanei!) și se deschid lasciv *ferestrele* sânilor bogați... (prin aceste „ferestre" apare, alternativ, nurlia Luluță, înnebunindu-l cu frivolitatea, de la „balconul" propus de noi, pe adolescentul Guliță. Din balcon se lasă, uneori, pentru ofițer, o scară de mătase, împletită de jună cu gingașa-i mânuță...).

Drapajul rochiei *păpușii-Chirița* lasă loc unui singur personaj să treacă prin el – evident, Leonaș – zona cu pricina fiind fierbinte și frisonantă, în timpul deselor ieșiri și intrări. Cortina-drapaj, este, cum zicea George Banu, fisura lumii: acum devine și *fisura erotică* a madamei...Bârzoi, cel needucat, e închis de madamă într-o cutie muzicală și este eliberat doar cînd trebuie să meargă la *canțilerie*, să asculte jalbele împricinaților și să umfle plocoanele. Apropo: Ion nu cară prin scenă numai piramide (cu zeci de reflexe) din zahăr candel, ci și șiraguri de mărgele mari, divers colorate, plus jardiniere cu fructe exotice (smochine, rodii, mango, guave), călare pe curcanul uriaș, ce-și desface aripa-i multicoloră ca de păun, pasăre mitologică, pre văzută nu doar cu roți: lateral, mai are o manivelă de aramă ce mișcă cifre colorate pe pieptu-i falnic...

Și calul e înlocuit, în spectacolul nostru virtual, cu o bicicletă din aceea spectaculoasă, de la începuturile mijlocului de locomoție, un biciclu cu o roată imensă și una mică, obligînd-o pe Chirița, dar și pe feciorul dînsei, la nostime echilibristici. Monsieur Charles nu atinge pămîntul, zburând ca-n Bulgakov și din plutirea-i cutumiară își aruncă aparteurile, ori lasă să cadă pas portul isprăvnicesei, *clonat* – spre-a-i spori turistei voluptatea posesiei. Iar Leonaș îmi apare a cum, la ceasul delirului regizoral, precum *Domnul Mascat* din Wedekind: cu un țilindru im pecabil, cu o pelerină scumpă și lungă, cu trenă, scoțând din faldurile ei personajele pe care tre buia, în text, să le joace, sub formă de *marionete*: deci, Ofițerul, Piciu brișcarul, Madama de la teatru sunt acum mânuite *la vedere*, de berbant...

Am uitat pe cineva? A, da, episodica Saftă, *cumnățâca*: aceasta nu face dulceți, ca peizancele: ci *oficiază!* Din alambicuri multe & sofisticate ies fumuri bengale și arome de parfumuri orientale, precum vedea Meyerhold *Don Juan*-ul său. Rodul alchimiei vrăjitoarei este depus cu religiozitate în besactele oculte și boluri din pietre semiprețioase...Din boluri soarbe, periodic, o girafă în flăcări care traversează scena (aparent) ilogic. Pesemne s-a rătăcit în delirul nostru din *Călătoria în Africa*...

Mircea GHIȚULESCU

NOI... în Ungaria

Teatrul Național din Craiova aplaudat la Gyula

La cinci kilometri de frontiera cu Ungaria, în Gyula (Jula îi spun românii, evident, de la Iulia latină), Gedeon Jozsef, directorul Teatrului Orășenesc (Gyulai Varszinhaz) a fost la originea unui proiect cu miză culturală și turistică: un Festival de artă centrat pe spectacole de teatru inspirate din opera lui Shakespeare. Nu sunt foarte multe asemenea festivaluri în lume. Unul dintre ele este la Craiova. Altul la Gdansk, în Polonia. Să nu uităm Barbican Center din Londra, ne atrage atenția Emil Boroghină, directorul Bienalei Shakespeare de la Craiova care, oltean fiind, are totdeauna la îndemână o idee organizatorică. De data aceasta, ideea a fost o asociere a tuturor festivalurilor Shakespeare din lume, ce se va parafa la Craiova anul viitor. Prima ediție a Festivalului Internațional Shakespeare de la Gyula (5–17 iulie 2005) a avut centrul de greutate pe spectacolele prezentate de Varszinhaz din Gyula (un colaj Shakespeare în regia lui Vidnyanszky Attila), Teatrul Oskaras Korsunovas din Vilnius/ Lituania (*Visul unei nopți de vară* în regia lui Oskaras Korsunovas), Teatrul Tamasi Aron din Sfântu Gheorghe (*Othello*, în regia lui Bocsárdi László), *Sonetele* lui Shakespeare în regia lui Benedek Miklos, *Bufonul curții de la Globe* (un recital creat de John Ballanger, actor, scriitor, cercetător al lui Shakespeare și director de teatru) și, bineînțeles, de Teatrul Național din Craiova (*Cum vă place sau Noaptea de la spartul târgului*, în regia lui Silviu Purcărete). Absența teatrelor din Budapesta ne-a pus pe gânduri. Directorul Festivalului, Gedeon Jozsef, ne asigură că există 35 de spectacole Shakespeare la cele aproximativ 45 de teatre din Budapesta, dar totul depinde de cei cinci selecționeri (Kaltai Tamas, critic de teatru și redactor-șef al revistei *Szinhaz*, Csiszar Imre, regizor, Nagy Andras, scriitor, Darvay Nagy Adrienne, critic și istoric de teatru, Vidnyansky Attila, regizor). Nu sunt foarte multe festivaluri de teatru în Ungaria. Cele mai constante sunt la Pecs (Festivalul național de teatru, care se desfășoară anual, în prima jumătate a lunii iunie), Kisvardo (un festival internațional, de asemenea anual), Szeged (un festival de teatru alternativ) și Bekescsaba (un festival bienal de teatru de animație). Varszinhaz din Gyula este ceea ce înțelegem prin teatru de proiecte. Fără o trupă stabilă, produce patru premiere în sezonul de vară pentru turiștii care vin la băile termale din Gyula, un oraș mic de 30 mii locuitori, dar îngrijit ca o grădină. Atracția principală este castelul construit la sfârșitul secolului al XVII-lea, a cărui incintă a fost transformată în teatru de vară. Atmosfera este atât de evocatoare, încât te duce cu gândul la Elsinore și pare locul ideal pentru orice montare cu piesele lui Shakespeare. Din păcate, craiovenii au jucat *Cum vă place sau Noaptea de la spartul târgului* (traducerea „de atmosferă" făcută de Silviu Purcărete pentru *A douăsprezecea noapte*) la Sala Sporturilor, scena de la Castel fiind, poate, prea mică. Nu e rău să vezi de două ori același spectacol la un interval rezonabil. După un an, *Noaptea...* lui Purcărete pare să fi căpătat o armonie desăvârșită între comic și tragic, momentele de comedie groasă alternând cu cele elegiace, în funcție de cele două refrene muzicale executate pe viu de pianistul Ion Butnaru. Dominantă este starea de sfârșeală, de istovire care nu e doar a epuizantelor sărbători de iarnă despre care ne vorbește Shakespeare ci, parcă, o agonie existențială, o „greață“, cum spunea Sartre. *Ducele de Orsino* zace fără speranță în iubirea bolnăvicioasă pentru *Olivia*, care, la rândul ei, tânjește după o altfel de dragoste, pe care o descoperă în feminitatea lui *Cesario*, mesagerul lui *Orsino*. Chiar grupul vesel condus de *Sir Toby* (din care mai fac parte bufonul *Feste*, netotul *Sir Andrew* și servitoarea *Maria*) este la capătul puterilor după unsprezece nopți de beție. Oricum, știm cu precizie că suntem la teatru, pentru că toată distribuția se află pe scenă de la un capăt la altul al spectacolului. Nu există intrări și ieșiri din scenă, ci doar intrări și ieșiri din centrul atenției. Cu toate acestea, nu asistăm la un „teatru de grup“ (practicat adesea de Purcărete), pentru că personajele nu se cufundă în anonimatul grupului, dimpotrivă, au o identitate teatrală foarte puternică. De aceea, mai mult decât în alte împrejurări, actorii craioveni sunt puși în valoare într-o manieră spectaculoasă. Cu două panouri reflectorizante laterale (dreapta), Purcărete creează fascinante momente de teatru, având în centru pe fermecătoarea și inaccesibila *Olivia*, interpretată cu grație diafană de Cerasela Iosifescu. Purcărete a făcut din ea o pasăre, un personaj înzestrat cu darul levitației, care se înalță și dispare când lumea o plictisește, lăsând în urmă-i un parfum senzual. Este jumătate femeie, jumătate imagine în oglindă. O feminitate fragilă, venită, parcă, de pe lumea cealaltă: o bună parte după apariție vorbește acoperită de un funest lințoliu. Pentru cine cunoaște comedia ori a văzut și alte versiuni scenice, totul pare nou și plin de miez. Valentin Mihali (*Feste*) participă la veselia grupului cu o privire lăuntrică, oprind cursul acțiunii comice cu reflecțiile lui amare despre iubire, moarte și nebunie. Ilie Gheorghe se desfată în rolul celebrului *Sir Toby Belch* într-o creație copioasă prin bădărănie jovială, alături de Nicolae Poghirc (*Sir Andrew Aguecheec*) care afișează o expresie neghioabă de tot hazul. Nici Constantin Cicort nu ratează în rolul lui *Malvolio*, această victimă a farselor cam nesărate ale petrecăreților de la curtea *Oliviei*, sever și ridicol doar în raport cu euforia celorlalți. Romanița Ionescu joacă foarte relaxată travestiul *Violei* în *Cesario*, dar Iulia Lazăr pare inhibată într-un travesti inventat de regizor (*Sebastian*). Dacă Romanița poate fi luată, convențional, drept tânăr paj, Iulia nu poate ascunde gracilitatea feminină. Hotărât să nu idealizeze nimic, regizorul alege pentru „junele prim“ (*Ducele Orsino*) o contradistribuție, găsind în Valer Dellakeza actorul ideal pentru antiiluzionismul întregului spectacol. Un îndrăgostit vârstnic pe care trufașa *Olivia* are toate motivele să-l respingă, după ce Shakespeare a făcut tot ce a putut să ne convigă că nu avea nici unul. Întoarcerea lui Silviu Purcărete la Teatrul Național „Marin Sorescu“ din Craiova înseamnă și întoarcerea la text. Nu numai Valentin Mihali, dar și Valer Dellakeza ne silesc să ascultăm cu cea mai mare atenție miraculoasele împerecheri de cuvinte ale lui Shakespeare. Rămâne obsesiv în memorie, mult timp după ce ai ieșit din sala de spectacole, ilustrația muzicală creată de Vasile Șirli, alcătuită din sumbre refrene monocorde înregistrate, amestecate cu temele pentru pian. Dar, despre noua viziune asupra textului nu ne vorbește, de data aceasta, regizorul, ci scenograful, același Silviu Purcărete, care a disprețuit simetriile, armoniile, volumele, fiind preocupat de refrenul final al bufonului *Feste* care întristează brusc o comedie prin nimic tristă, cu meditații de cea mai profundă factură filosofică asupra trecerii timpului, a vârstelor necruțătoare ale omului care suferă, se bucură și bea zdravăn „fiindcă plouă pe pământ“. Acest potop exterior, neutralizat de o sete aprigă, îi sugerează lui Purcărete o copertină convexă deasupra scenei, un acoperiș al lumii pe care răpăie o ploaie adevărată, cu tunete și trăsnete și revărsări de streșini. În rest, câteva dulapuri de bibliotecă uzate, cu geamurile sparte prin care privim cu mai multă curiozitate aventurile burlești ale personajelor decât la scenă deschisă, pentru că este mai excitant să privești pe gaura cheii decât prin ușa larg deschisă. Cele câteva sute de spectatori prezenți la spectacol au primit *Noaptea de la spartul târgului* cu rafale de aplauze, mereu reluate. Trebuie să fi fost în sală nu puțini cunoscători de română pentru că s-a aplaudat și pe replici, la scenă deschisă.

Silvana COJOCĂRAȘU

...în Italia

Cultura română în oglindă

În perioada 15–22 iulie 2005, UNITER, Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu“, Primăria Municipiului Mangalia și Primăria Santa Severina (Italia) au organizat evenimentul cultural „Cetățeni de Onoare ai Poeziei Românești la Santa Severina“, proiect destinat promovării fondului cultural național in Italia.

Proiectul s-a desfășurat sub egida Institutului Cultural Român, al Departamentului pentru Românii de Pretutindeni din cadrul M.A.E. și al Ministerului Culturii și Cultelor.

La Santa Severina, centru cultural de nivel internațional, unde se desfășoară permanent seminarii, întâlniri la nivel internațional, spectacole de teatru, muzică și poezie, proiectul cultural „Cetățeni de Onoare ai Poeziei Românești“ a fost întâmpinat încă din stadiul inițial cu un entuziasm deosebit, fiind inclus în cadrul manifestărilor **Festivalului Internațional „Momente de întâlnire dintre arta și cultura din Italia și România“**, ce s-a desfășurat în perioada 17–21 iulie 2005, cuprinzând, astfel, alături de spectacolul de poezie românească, recitaluri de muzică cu specific local, un recital de poezie italiană și calabreză susținut de actori de la Teatrul Național din Roma, precum și un spectacol de balet contemporan, susținut de Școala de Balet din Crotone, conferințe de presă, dezbateri asupra culturii române.

Interesul față de recenzia asupra poeților români prezentați în recital, susținută de Silvana Cojocărașu, conferința de presă în care s-a pus accentul pe cultura română și cea italiană, precum și pe valorile comune de cultură și civilizație, dar și pe importanța proiectelor de colaborare în cadrul programelor comune, ce ajută, prin comparare, la descoperirea continuității de gândire, limbă și creație, au demonstrat că scopul nostru a fost atins: limba româna, cea mai frumoasa limbă româna literară, a fost primită in Italia ca la ea acasă.

Spectacolul-recital, in regia lui Ion Caramitru, cuprinde poezii reprezentative din volumele celor 14 poeți români laureați ai Premiului Național de Poezie (Opera Omnia): Mihai Ursachi, Gellu Naum, Cezar Baltag, Petre Stoica, Ileana Mălăncioiu, Ana Blandiana, Ștefan Aug. Doinaș, Mircea Ivănescu, Cezar Ivănescu, Constanța Buzea, Emil Brumaru, Ilie Constantin, Angela Marinescu, Șerban Foarță.

Tinerii actori care ii dau viață sunt: Vasile Calofir, Iulian Postelnicu, Carmen Lopăzan, Florin Aionițoaei, Raluca Oprea, Corina Dragomir, Eliza Noemi Judeu, Alexander Mustață, Irina Cojar și violonistul Constantin Lupu.

Firul director al evenimentului s-a concentrat in formula: „să dărâmăm zidul dintre limbi și culturi !“, pentru că Europa este propria ei istorie, iar noi suntem fii ai Ierusalimului, Atenei și Romei.

În contextul politic și economic actual, în care suntem din ce in ce mai constienti de limitele pe care democrațiile le au in momentul în care sunt constrânse să folosească forța – pentru că, așa cum spunea Zarathustra, Dumnezeu a murit, și cu el și ratiunea – impresionantă rămâne, pentru actualitatea analizei, un interviu al lui Heidegger, care susține că Europa s-a lăsat fascinată de puterea tehnicii și a uitat puterea culturii. Ceea ce este important, dimpotrivă, este re-crearea echilibrului just pentru a permite patrimoniului cultural pe care îl posedăm să devină interlocutorul credibil al noilor generații.

Necesitatea unui proiect cultural european care să știe să pună în centru, în limbaje coerente, conținuturile care ne-au format istoria și tradițiile, este mai mult decât necesară. Și acest lucru se poate realiza prin confruntarea dintre culturi și civilizații, lucru ce s-a realizat din plin la Santa Severina.

Pentru a fi cunoscută, o cultură trebuie să lupte pentru a fi prezentă in informarea universală, lupta care se dă cu totalitatea valorilor. În acest sens, spectacolul „Cetățeni de Onoare ai Poeziei Românești la Santa Severina“ nu a fost numai al poeților și artiștilor, și nu numai spectacolul celei mai frumoase limbi, române literare: a reprezentat confruntarea dintre două culturi – română și italiană – ieșite din aceeași plantă – română și latină. Pentru că numai în confruntare, prin apropiere, se văd nu diferențele, ci trăsăturile comune, lucrurile care se aseamănă și ne unesc. Și când această punte se face prin limbajul poeziei, printre mituri și simboluri, metafora intervine ca un dialog personal între cuvânt și gândire, între limbă și sens.

Evenimentul de la Santa Severina a devenit și o campanie pentru recitare, pentru că poezia nu trebuie să rămână închisă pentru totdeauna în propria sa limbă, în propria sa splendoare, iar poeții nu trebuie să rămână prizonieri ai limbii lor.

Important este faptul că s-a reușit ca în public să se trezească dorința de a citi, de a reciti, de a asculta, proiectul stârnind interesul față de cultura și limba română.

Spectacolul s-a bucurat de un public numeros – inclusiv comunitatea românească din Santa Severina și Crotone, cuprinzând și studenți de la Academia de Limbi Străine LALEO – care a urmărit cu entuziasm recitalul de poezie românească, apreciindu-se în special faptul că o parte din texte au fost prezentate în limba italiană, in traducerea Silvanei Cojocărașu, ceea ce a permis un acces mai direct la text.

Presa a fost prezentă pe tot parcursul spectacolului, efectuându-se înregistrarea acestuia și transmiterea pe posturile de televiziune locale și naționale italiene (TV Calabria, RTI, TG3).

Interviurile realizate înainte și după spectacol au fost, de asemenea, preluate de toate posturile de televiziune, iar presa scrisă a reflectat pe larg evenimentul. Proiectul a contribuit astfel la păstrarea, exprimarea și dezvoltarea identității etnice, culturale, lingvistice și religioase a comunității românești.

Proiectul continuă linia colaborării culturale dintre Mangalia și Santa Severina (Reggio Calabria), orașe care desfășoară, începând din anul 2001, programe de colaborare instituțională și culturală, atât pe baza fondului istoric, cultural și artistic comun, cât și datorită calității de orașe membre ale Uniunii Vechilor Porturi Grecești, asociație ce reunește 36 de orașe din 11 țări de pe două continente (Spania, Franța, Italia, Grecia, Egipt, Tunisia). Santa Severina este un centru cultural international de exceptie, care a câștigat, în anul 2002, premiul TG1 pentru manifestările culturale organizate în cadrul special al Castelului medieval devenit Centru Cultural Mediteranean, iar Mangalia, antica cetate Callatis a grecilor de la Pontul Euxin, continuă tradiția culturală românească, în sensul cel mai înalt: valoarea autentică.

La Santa Severina am învățat o lecție de viată: societatea românească, aflată încă în plin proces de dezvoltare, trebuie să își asume responsabilitatea susținerii, protejării și promovării culturii la nivel național și internațional. Obținerea unor performanțe culturale și susținerea acestora reprezintă una dintre modalitățile sigure de integrare intr-un spațiu de care aparținem în mod firesc, cel european, fără dificultăți majore.

Răzvan MAZILU: ...în Grecia

„Dansul este un esperanto al corporalității"

Gina Șerbănescu: *Într-o vreme în care arta pendulează între autenticitate și criză, ce statut și ce funcție acordați dansului? Are el o poziție privilegiată în raport cu alte arte?*

Răzvan Mazilu: Faptul că trăim într-un haos îngrozitor se reflectă și asupra artei, asupra creatorilor, din păcate. În spațiul românesc, și nu doar aici, cred că arta dansului a rămas unul dintre puținele intervale nealterate, un loc al emoției pure, al onestității față de public. Extrem de rar am văzut într-un spectacol de dans ceva vulgar, făcând concesii aplauzelor imediate. E adevărat, foarte multe lucruri nu se prea întâmplă pe scena dansului românesc, dar, măcar din punctul de vedere al rigorii și al disciplinei, situez producțiile de dans deasupra majorității spectacolelor de teatru.

G.Ș.: *Spectacolul de la Teatrul Odeon,* Portretul lui Dorian Gray*, se bucură de un mare succes de public. Se simte că e „vremea lui Dorian". Totuși, nu este pentru prima dată când aduceți în peisajul artistic românesc un spectacol de teatru-dans. În ce măsură credeți că această formă de artă este fidelă intențiilor artiștilor și ce șanse sunt ca ea să se impună în fața publicului românesc?*

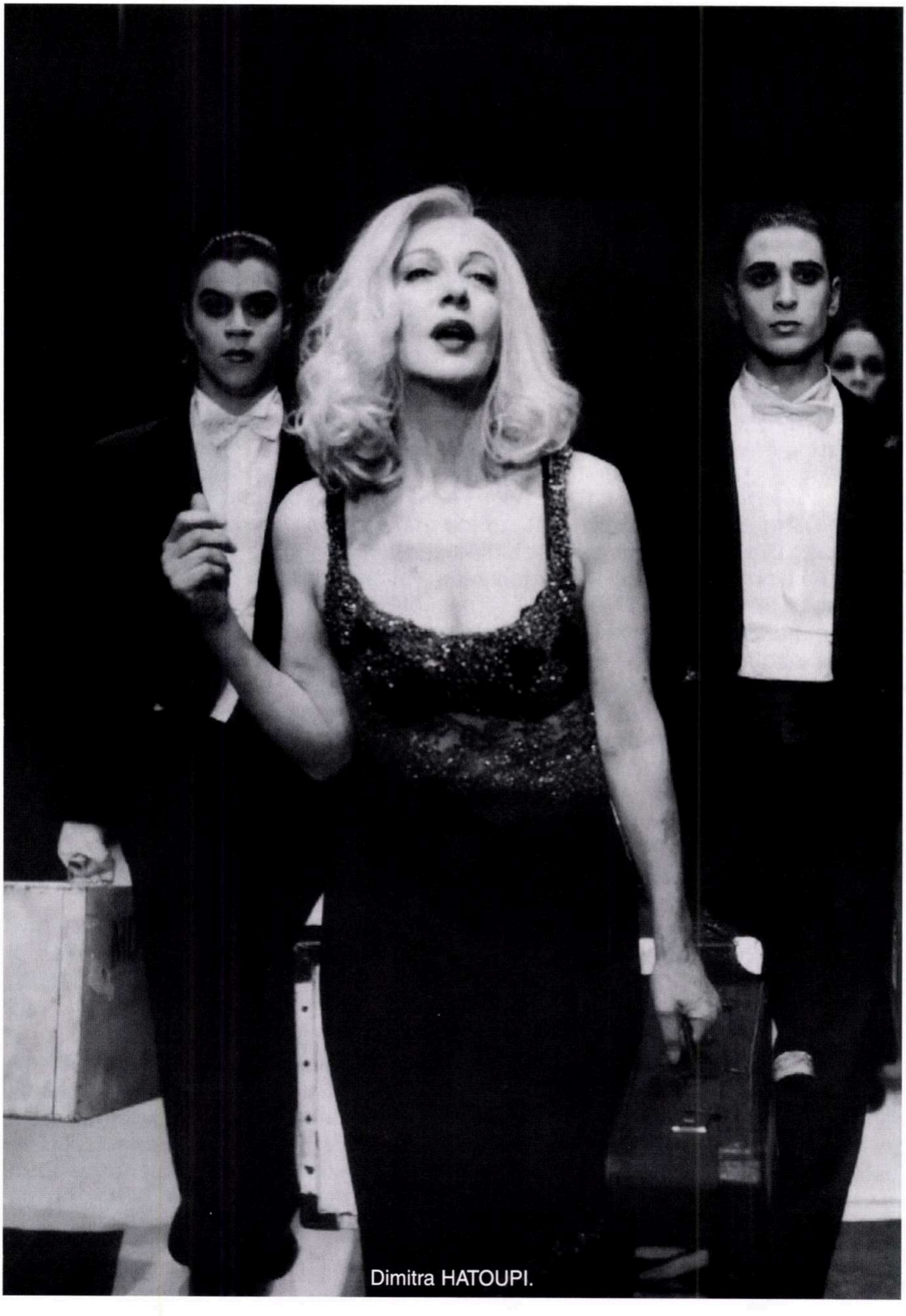
R.M.: Un spectacol de teatru-dans are aceleași șanse în fața publicului ca orice alt spectacol. Condiția este ca el sa fie, pur și simplu, un spectacol bun. În ceea ce privește intențiile artiștilor români, cred că aceștia sunt, în mare parte, debusolați, tocmai din pricina haosului de care vorbeam mai sus. Există însă o oarecare disponibilitate către acest gen. Știu și regizori care au făcut teatru-dans numai pentru că este „la modă"...

G.Ș.: Portretul lui Dorian Gray *este o operă paradigmatică pentru epoca în care a fost scrisă, dar poartă, în același timp, un mesaj universalizabil. Există, însă, nenumărate alte opere care se bucură de un privilegiu similar. Și totuși, de ce* Dorian? *Ce justifică alegerea întrupării acestui personaj?*

R.M.: Fascinat de complexitatea personajului, sedus de decadentismul textului, îmi doream din adolescență să îl aduc la rampă pe *Dorian.* Totul s-a întâmplat abia acum, și mi se pare cu atât mai minunat. Cu tot ceea ce am făcut înaintea acestui proiect, dar mai ales cu *Portretul...*, am încercat un fel de revoltă față de epoca noastră, cu tot ceea ce înseamnă ea, de la trivialitatea cotidiană, până la contextul cultural îndepărtat de propria-i esență. Cred că avem nevoie mai mult ca oricând de estetismul lui Wilde, de armonie, de frumusețe.

G.Ș.: *Există personaje pe care artistul le regăsește oglindite înăuntrul său și, dimpotrivă, personaje total străine de el... A fost întruparea lui* Dorian Gray *regăsirea a ceva deja preexistent în structura dumneavoastră interioară sau crearea lui s-a impus ca un drum către acest personaj? Și dacă da, cum ați descrie acest drum?*

R.M.: Fiecare avem o parte întunecată a personalității noastre, fiecare avem câte un secret numai de noi știut... *Dorian* face parte, într-un anumit fel, din mine.



Dimitra HATOUPI.

Am încercat, în același timp, să ajung la el ca spre orice alt personaj, și drumul nu a fost deloc ușor. Mi-e imposibil, însă, credeți-mă, să descriu acest drum.

G.Ș.: *Cum credeți că ar reacționa Oscar Wilde însuși dacă ar fi martorul acestei puneri în scenă a* Portretului lui Dorian Gray*? Dacă ați fi Oscar Wilde și, ca din întâmplare, printr-un joc al timpului, ați ajunge în teatrul în care dansează Răzvan Mazilu, ce ați simți? Cum credeți că ar privi Wilde „dansul lui Dorian“ și în ce măsură păstrează această abordare mesajul originar al romanului?*

R.M.: Mi-am pus și eu de multe ori întrebarea: „Ce ar zice Shakespeare dacă ar ateriza în plin postmodernism și și-ar vedea spectacolele?“. Eu cred că i-ar plăcea, atât timp cât nu sunt trădați, cât timp mesajul lor există. Lui Wilde sunt sigur că îi plăcea dansul, deopotrivă frivol și profund pentru gustul său. Atâta timp cât autorul nu este trădat, mijloacele contează mai puțin. Cu atât mai mult, o alegere atât de curajoasă, de inedită (aceea a unui personaj titular nonverbal), care încearcă nu doar să păstreze, dar și să sporească misterul în jurul unui mit.

G.Ș.: *Cu riscul de a fi acuzată de snobism sau elitism, trebuie să spun că, de multe ori, în presă ne lovim de mediatizarea unor „activități“ care pot trece drept cel puțin ilare, în schimb nu sunt menționate atât cât ar trebui realizări care ne onorează. Mă gândesc acum la recentul dumneavoastră succes cu un spectacol montat la Atena, la Teatrul Dilos, condus de o actriță importantă a Greciei, Dimitra Hatoupi. Cum s-a ajuns la această colaborare și ce ne puteți spune despre ea ?*

R.M.: Dimitra Hatoupi este, realmente, o actriță vedetă a teatrului și filmului, o artistă excepțională. Este, ca și Maia Morgenstern, genul de actriță în care parcă se reflectă, ca într-o oglindă infinită, personalitățile feminine ce au marcat istoria cinematografului. Împreună cu Nikos Anastasopulos (traducătorul lui *Marlene* în greacă), a văzut *Dama cu camelii* chiar la Atena, apoi *Îngerul albastru* pe casetă video. Le-a plăcut felul meu de a vedea, de a înțelege arta spectacolului și m-au invitat să colaborăm. Dimitra Hatoupi este o actriță totală, care cântă și dansează la fel de bine. Iar eu am simțit nevoia să mă reîntorc la o mai veche obsesie, Marlene Dietrich. Așa le-am propus musicalul *Marlene* de Pam Gems.

G.Ș.: *Trebuie să fie cel puțin fascinant să lucrezi cu oameni care vin din alt spațiu cultural (deși în multe privințe asemănător-evident, nu putem scăpa de binecuvântarea sau, după caz, de stigmatul balcanismului). Cum au fost repețiile la* Marlene*?Împărtășiți-ne câteva impresii despre trupa Teatrului Dilos și despre modul în care ați lucrat cu membrii acestei trupe...*

R.M.: Până la *Marlene*, am mai avut parte de comunicare non-verbală, prin mișcare, cu coregrafi și dansatori din străinătate. Dansul este un esperanto al corporalității. Aveam emoții la întâlnirea cu actorii greci, gândindu-mă că vor exista nuanțe, detalii, mai greu de înțeles. Am avut, încă o dată, norocul de a întâlni artiși adevărați, pe aceeași lungime de undă cu mine. Astfel, proiectul cu *Marlene* s-a transformat într-o experiență profesională și umană unică, o Întâlnire! Din păcate, de cele mai multe ori, actorii români au impresia că știu totul, vin cu prejudecăți, sunt împărțiți între repetițiile la teatru și reclame, asta pentru a supraviețui. Actorii greci stăteau în teatru toată ziua, au înțeles că nu este un spectacol de teatru... „obișnuit“, că trebuie să muncească în plus pentru a fi performanți în dans. Așteptau de la mine indicațiile unui coregraf care face regie de teatru, nu ale unui regizor pentru care doar cuvântul contează. Nu spuneau niciodată: „Asta nu pot!“. Veneau la repetiții cu o energie pozitivă ce nu putea fi decât constructivă și au crezut în spectacol și în mine.

G.Ş.: *Poate ar suna ca o barbarie o întrebare de genul: „Cum arată spectacolul din Grecia?". Evaluările sunt întotdeauna subiective, fie că vorbim despre creator, fie despre receptor. Dar nu ştiu când vom avea şansa de a vedea spectacolul, aşa că risc o întrebare: cum aţi gândit şi creat lumea din piesa lui Pam Gems?*

R.M.: O lume în alb şi negru, ca un film vechi, din anii '30. Lumina era menită să creeze acelaşi tip de atmosferă. Dacă vreţi semnificaţii, era o lume a contrastelor, un balans între lumină şi întuneric, aşa cum era şi personalitatea lui Marlene Dietrich. Când am citit pentru prima dată piesa lui Pam Gems, am fost surprins să o descopăr pe Marlene cea „din spatele icoanei", o femeie contradictorie, imprevizibilă, extrem de vie, dar şi cu un umor cinic ucigător, ca un fel de scut de apărare în faţa existenţei, a trecerii nemiloase a timpului, o femeie extrem de inteligentă, cu o nevoie perpetuă de a exista în lumina reflectoarelor. Autoarea a distrus mitul, reconstruindu-l. Teatrul Dilos este un teatru intim, gen Teatrul ACT. Aveai astfel impresia că pătrunzi în intimitatea artistei, în sufletul ei, iar ea îşi punea sufletul pe palmă cu o sinceritate pe care puţine personalităţi feminine ale filmului şi-au putut-o permite.

G.Ş.: *Ştiu că aţi mai fost întrebat dacă aţi avut modele pe care le-aţi urmat în carieră. Nu vă voi întreba cine v-a fost modelul, ci pur şi simplu, care sunt acei creatori, fie ei dansatori sau coregrafi, care vă inspiră sau de la care simţiţi că aţi avut de învăţat?*

R.M.: Coregrafi: Mats Ek (pentru nonconformism şi estetica urâtului), Jiri Kylian (pentru muzicalitatea desăvârşită şi caligrafie), Josef Nadj (pentru că filosofează dansând) şi Pina Bausch (pentru tot!). Cele mai multe dintre producţiile lor le-am văzut pe suport video, dar impactul a fost la fel de marcant, mai ales pentru un artist tânăr ce face parte dintr-o generaţie care, am mai spus-o şi cu alte ocazii, a dus lipsă de repere, de modele. În rest, mă inspiră creatorii din sfera artelor plastice. Consider că un coregraf trebuie să aibă o cultură plastică bogată.

G.Ş.: *Orice discurs artistic e marcat de o intenţionalitate care, de cele mai multe ori, e direcţionată către public. Ne puteţi spune care ar fi rolul publicului în desfăşurarea unui act artistic? Este el un receptor pasiv sau prezenţa lui e un factor dinamic în procesul creaţiei?*

R.M.: Foarte rar am întâlnit o sală pasivă, chiar şi atunci când mă întrebam: „Ce caut eu aici?"... Apoi mi-am dat seama că am ce căuta în faţa oricui, în orice loc, că oriunde pot fi oameni gata să-ţi primească mesajul şi, dacă unul dintr-o sută pleacă fericit, atunci poţi să te culci împăcat cu gândul că ţi-ai făcut datoria. Orice mesaj pus într-o sticlă şi aruncat într-un ocean îşi are rostul său, va fi citit de cineva. La fel, orice poezie, cât de neînsemnată, în aparenţă, va emoţiona pe cineva. Câteodată simt sala (care, ciudat, privită de pe scenă e ca un hău negru) caldă, caldă, cu aplauzele în vârfurile palmelor. Alteori e mai rece ca gheaţa, nici o reacţie, te sperii, dar mergi mai departe. Tocmai asta e frumos, că nu ştii ce te aşteaptă în groapa cu lei. Însă, repet, eu niciodată nu am întâlnit un public sută la sută pasiv...

G.Ş.: *De câte ori se finalizează un proiect, artiştii, şi nu numai ei, privesc spre ceea ce va fi. Cum vedeţi drumul dumneavoastră artistic după finalizarea unui spectacol sau după întruparea unui rol?*

R.M.: Habar n-am! Nici nu vreau să ştiu. Un rol/spectacol te marchează, fără îndoială, dar asta o simţi mai târziu. Ştiu doar că, din punct de vedere coregrafic, pentru mine înseamnă un pas înainte...

Gina ŞERBĂNESCU

Luminița VARTOLOMEI

LUMEA LA NOI

Mirajul alunecării pe gheață

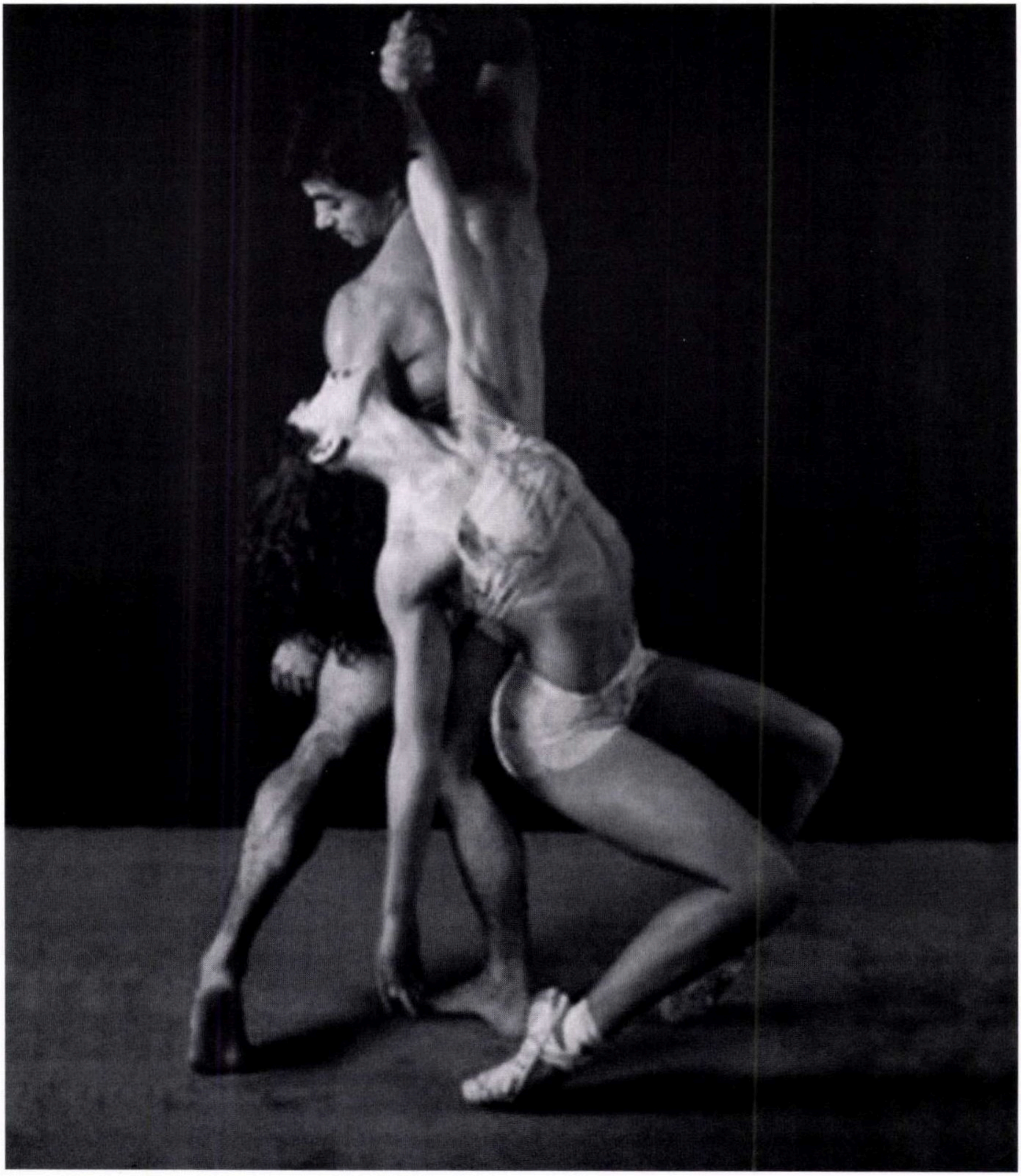
Cineva care – ca mine – a avut șansa să cunoască măcar una dintre lucrările coregrafului Gigi Căciuleanu din intervalul cuprins între plecarea lui (atunci... definitivă) din România și prima sa întoarcere în țară (triumfală, ca de altfel fiecare dintre următoarele), poate jalona oarecum (spre a măsura mai bine) distanța ce separă evoluțiile de odinioară ale interpretului Gigi Căciuleanu (ca solist în baletele academice ale Operei bucureștene și ca discipol în baletul contemporan al creatoarei și dansatoarei Miriam Răducanu) de opera sa cea mai recentă (realizată cu Baletul Național Chilian „El Banch", al cărui director artistic este din 2001). Când, în 1979, am văzut spectacolul său *Machines à sous...*, artistul fusese deja timp de o stagiune profesor și coregraf în trupa Pinei Bausch și vreme de cinci ani directorul Baletului din Nancy, iar de doi ani conducea Centrul Național din Rennes; pe fondul unei acțiuni coregrafice mai degrabă lejere, situate în actualitatea „Automatelor cu mărunțiș", se contura atunci, profetic, imaginea veritabilei originalități a creatorului: cu un gigantic leagăn coborât din Rai, Adam și Eva se joacă, inocenți și goi, la „Porțile Cerului" (...*Portes du Ciel* fiind cealaltă sintagmă din titlu).

Când se va fi produs însă saltul de la miniaturile coregrafice (fie ele și coagulate într-un discurs mai mult sau mai puțin coerent) la spectacolul de mari proporții și de la suportul sonor alcătuit din muzici de divertisment (fie ele și de reală valoare artistică) la acela al capodoperelor eterne (de tipul operei *Trubadurul* de Giuseppe Verdi, văzută și la București, în 1991, când a și fost distinsă cu Premiul revistei „Actualitatea Muzicală"), nu știu însă cu precizie; de mirare este însă faptul că fenomenul s-a întâmplat înainte ca, înființându-și propria Companie de Balet (la Paris, în 1994), Gigi Căciuleanu să nu mai depindă de pretențiile finanțatorilor...

Odată ajuns la un asemenea statut, desigur că artistul își poate permite și la Baletul Național Chilian să continue ascendent acest traseu de maximă elevație, Gustav Mahler fiind – evident – și mai greu de digerat pentru marele public, chiar dacă coregraful propune aici un „altfel de Mahler", creându-și propria sa „Simfonie", constituită din părțile mai multor astfel de opus-uri ale compozitorului. *Alter Mahler* lansează totodată conceptul de *Alter-Dans* („Asta n-ar însemna neapărat Ceva-Nou, ci pur și simplu Alt-Ceva"), dând astfel nume întregii practici coregrafice a lui Gigi Căciuleanu, caracterizată prin neîntrerupte căutări în domeniul expresiei personale. „Ce bine ar fi ca fiecare dintre noi să se poată bucura de propriul său Alter-Dans!" – exclamă cu generozitate coregraful care, cel puțin în ultimul deceniu, a avut nu o singură dată satisfacția în cauză...

Acest Alt-Ceva (dar în același timp și Ceva-Nou!) este acum – în premiera din mai 2005 a Baletului Național Chilian – inspirat din tehnica patinajului artistic: piruete, prize și porté-uri specifice, cu atât mai spectaculoase (și mai... periculoase!) cu cât durează incredibil de mult, produc iluzia plutirii infinite pe imensa suprafață înghețată în care, printr-un miracol, pare să se fi prefăcut mica scenă a bătrânei și splendidei Săli „Majestic" (actualul Teatru „Odeon"). Cei 18 dansatori ai trupei (cu toții soliști de mare clasă, iar câțiva dintre aceștia meritând elogii speciale – imposibil de atribuit însă, din moment ce ei nu pot fi identificați din înșiruirea de nume de pe afiș) realizează aici performanțe pe care nu le-aș fi crezut cu putință, din punct de vedere *fizic,* nici măcar după vizionarea spectacolului prezentat nu de mult la București de către Baletul madrilen al lui Natcho Duato, pe care l-am socotit până acum ca fiind *nec plus ultra* în materie. S-ar zice că posibilitățile de manevră ale corpului omenesc în mișcare nu au alte limite decât acelea ale fanteziei coregrafului – în cazul fericit al lui Gigi Căciuleanu, aflată în permanentă și mereu surprinzătoare expansiune.

Trupa Baletul Național Chilian „El Banch“ – „Alter Mahler“. **Coregrafia: Gigi Căciuleanu. Muzica: Gustav Mahler. Dansatori: Paola Moret, Alfredo Bravo, Carola Alvear, Alex Gauna, Vivian Romo, Jorge Carreño, Juan Carlos Ahumada, Cristián Contreras, César Sepulveda, Natalia Schoenfeldt, Kana Nakao, Josselyn Morrison, Ítalo Fernández, Tatiana Marínez, Juan Pérez, Gonzalo Venegas, Luis Baeza, Mauricio Cáceres.**



Cătălina PANAITESCU

DIN LUME

Edinburgh

De ce a ales Peter Stein o melodramă?

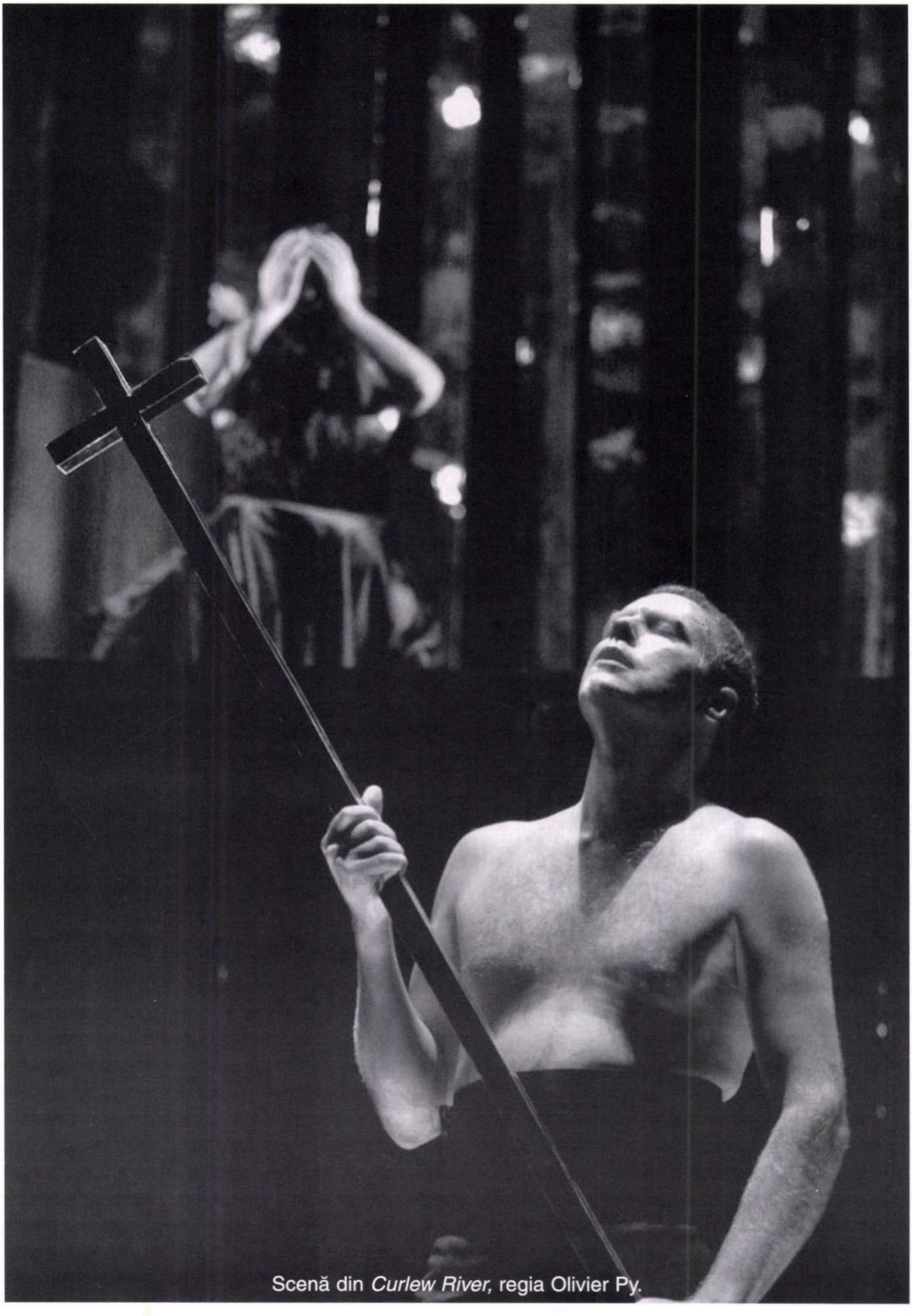
Răspunsul meu direct ar fi că habar nu am. Poate pentru că trăim într-o lume dominată de terorism, violență, crime; un loc unde copiii nu mai sunt în siguranță în casa părinților? Dacă în Londra starea generală este că oricând poate să explodeze o bombă și la orice oră putem deveni martorii unui măcel în masă, nici la Edinburgh lucrurile nu au fost foarte relaxate. Extramăsuri de securitate, oameni care văzând politiști și câini antidrog deveneau deodată închistați și evitau cât se poate de mult locul cu pricina.

Însă Festivalul Internațional de Teatru de la Edinburgh (EIF), ajuns la a 59-a ediție, are ceva magic care nu poate fi stins sau distrus sau abolit cu nici una dintre extramăsurile de extrasecuritate. Este sufletul scoțianului care știe că nu a lovit în nimeni, care își poartă cu mândrie kiltul și care se bucură de fervoarea evenimentului. Grandios. Au fost trei săptămâni de *fringe*, trei săptămâni festivalul oficial și sute de mii de manifestări. Teatrale sau nu. Pentru că, în paralel cu cele două secțiuni susmenționate, s-au desfășurat și International Jazz&Blues Festival, Military Tatoo, Interactive Entertainment Festival, International Book Festival și Mela Festival. Mii de spectacole, zeci de mii de practicieni, sute de mii de participanți și spectatori. Cifrele se pot confirma de pe internet.

Am primit acreditare la Festivalul de la Edinburgh grație faptului că scriu la revista *Teatrul azi*. Motiv de onoare și mândrie personală. Într-o săptămână, am văzut peste 35 de spectacole (drame, comedii, păpuși-gigant, marionete, teatru pentru copii, stand-up comedy, dans contemporan, balet clasic, musicaluri), câteva expoziții, concerte, conferințe și am asistat la sute de evenimente stradale. Este copleșitor și totodată frustrant, pentru că oferta este atât de variată, încât cu greu poți să-ți stabilești agenda.

În prima săptămână a secțiunii oficiale a EIF – de departe s-au detașat trei spectacole absolut superbe, încântătoare și atât de diferite din punct de vedere stilistic.

Kagyu (Melcul) și *Sumidagawa* (Raul Sumida) au constituit un spectacol-coupé prezentat de Asociația Pieselor Nô din Tokio, fapt ce a reprezentat o raritate chiar și pentru publicul avizat din Edinburgh. Prima parte – *Kagyu*, face parte din categoria pieselor kyogen și, deși a fost jucată în limba japoneză, spectacolul a avut un efect comic deosebit. Dezvoltate din sânul pieselor Nô, kyogenul prezintă, de obicei, subiecte simple, cu o acțiune liniară și un final în care puterea zeilor restabilește ordinea lucrurilor. *Kagyu* descrie o povestioară în care se crede că melcul reprezintă elixirul longevității. Auzind acestea, stăpânul își trimite sclavul în căutare de melci, pentru a prelungi viața bunicului său ajuns octogenar. Servitorul, deși nu a văzut în viața lui asemenea creatură, pornește în cercetarea sa. Pe parcurs, descoperă într-o pădure un ascet dormind, pe care îl consideră... drept melc! Preotul realizează confuzia, însă își joacă rolul cu consecvență, până ajunge la casa stăpânului, unde cu toții sunt

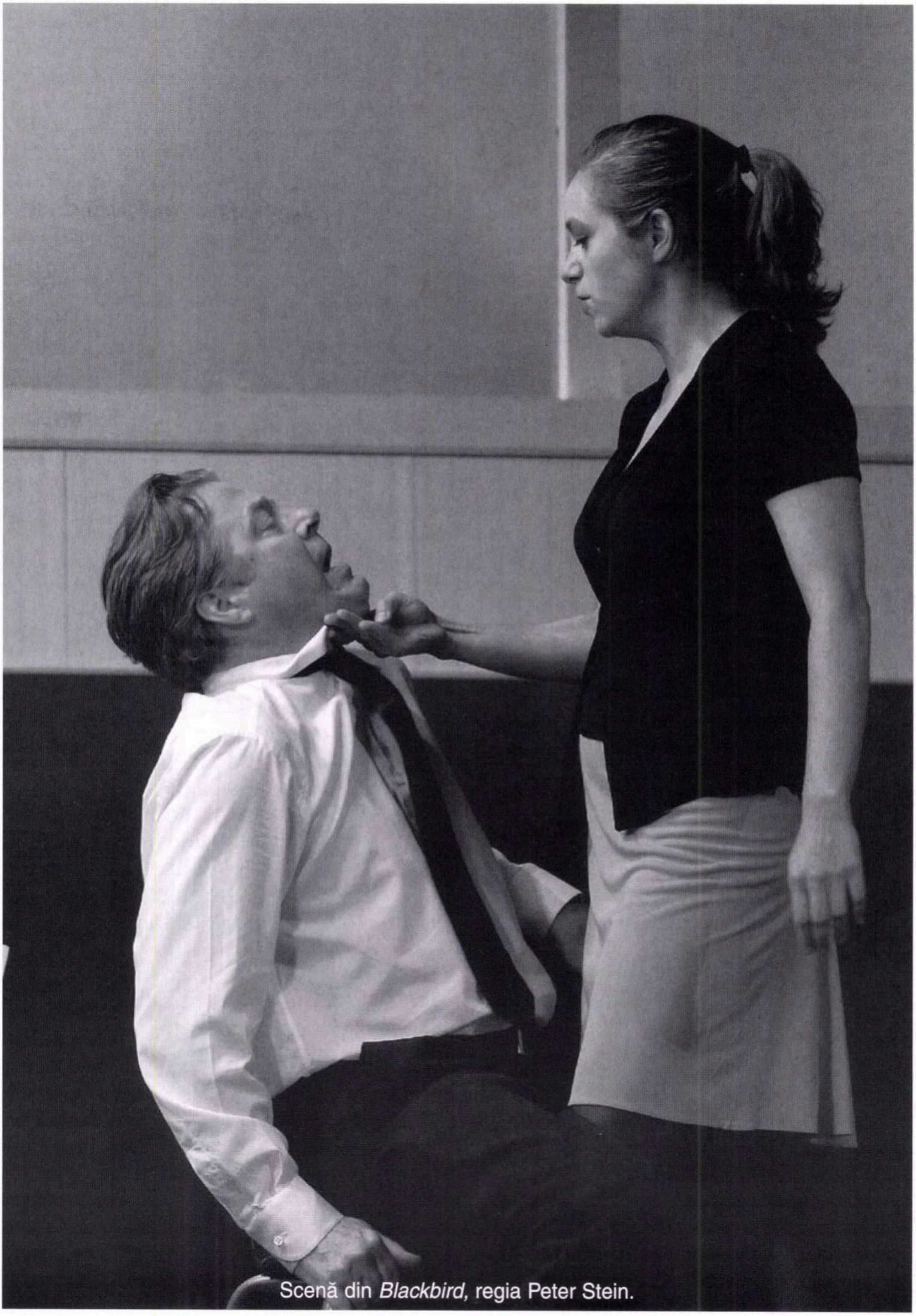


Scenă din *Curlew River*, regia Olivier Py.

cuprinși de ritmurile vesele ale unui cântec japonez. Folosindu-și puterile supranaturale preotul dispare, lăsându-i pe cei doi – stăpân și sclav – în armonie și pace. O extraordinară virtuozitate actoricească, cu un final comic pe măsură. A doua parte a spectacolului, *Sumidagawa* sau mitul femeii nebune, reprezintă unul dintre cele cinci subgenuri ale Teatrului Nô. Shite întruchipează femeia nebună din cauză că și-a pierdut copilul (imagine arhetipală în Nô) și care, în disperare, roagă un pescar să o treacă râul în barca sa. Acesta îngăduie și, pe parcursul călătoriei, povestește o întâmplare care s-a petrecut exact cu un an în urmă, când un vânzător de sclavi a sosit în sat având cu el un băiat de doisprezece ani. Copilul a murit din pricina oboselii și foamei și a fost îngropat de către săteni în apropierea Râului Sumida. Femeia îi cere detalii pescarului despre cum s-a petrecut totul și descoperă că băiatul mort este fiul ei dispărut. Pescarul o conduce la mormânt, de unde se aude vocea spiritului celui îngropat. Fantoma iese din criptă, mama își recunoaște copilul în gesturi de bucurie fanatică; însă corpul se reîntoarce în mormant, lăsând femeia să-și plângă destinul tragic. Actorii, urmați de orchestră, ies in liniște din scenă pe partea stângă, corul prin dreapta, iar publicul este lăsat în liniștea contemplației. Nu aplaudă. Efectul este maxim, deosebit de concentrat, esențializat. O parabolă susținută în ritmuri japoneze, în scenografia minunată a Teatrului Nô, cu costume tradiționale, simbolice, puternic ritualizate; cu masca rece, fără trăsături, dar care, în intensitatea acțiunii parcă dobândește expresivitate, se adâncește și devine tragică.

Un spectacol inspirat de *Sumidagawa* a fost *Curlew River*, operă într-un act de Benjamin Britten, producție a Royal Scottish Academy of Music and Drama Chamber Choir, în regia francezului Olivier Py. Deși subiectul este preluat din drama japoneză, Britten renunță la finalul tragic al eroinei în favoarea unuia catharctic, de consolare. Se accentuează tema creștinătății, unde divinitatea îi redă femeii putere morală și integritate după ce aude vocea spiritului copilului pierdut. Din Teatrul Nô s-au păstrat anumite gesturi simbolice, folosirea măștilor, distribuția alcătuită numai din bărbați, orchestra în care instrumentele principale au fost flautul și toba (singurele care acompaniază spectacolul Nô) și corul care a cântat predominant la unison. Noutatea adusă de Britten constă în folosirea heterofoniei orchestrale, ceea ce conferă spontaneitate și profunzime jocului scenic, care, în același timp, respectă și se supune convențiilor restrictive ale tradiționalului Nô. Pornind de la aceste date, Olivier Py construiește un spectacol emoționant, de o teatralitate profundă, pe care îl situează într-o biserică – cadru inițial ce se transformă într-un parcurs inițiatic. În mod ciudat, spectacolul lasă impresia că nu întruchipează un text scris în 1964, ci pare o înscenare a unui mister medieval în care finalul, evident, este marcat de intervenția divinității – *Deux ex machina*. Se remarcă extraordinara partitură a flautului în orchestră și intrepretarea actoricească excelentă a femeii nebune, întruchipată cu talent și inspirație de către Toby Spence.

Al treilea spectacol – de-a dreptul copleșitor ca propunere și abordare scenică: *Pescărușul* de Cehov, prezentat de Compania Krétakör Budapesta, sub direcția scenică a tânărului regizor de 31 de ani, Árpád Schilling. Spațiul în care s-a jucat această producție părea că nu are nimic în comun cu atmosfera pieselor cehoviene. Decorul nerelevant, scenografia aproape inexistentă; ba mai mult, se vedeau urme din spectacolele precedente care s-au jucat în aceeași sală. Deci... un sentiment de neliniște, destul de dubios, sau impresia că suntem luați drept idioți. Spectacolul începe, publicul așteaptă așezat pe scaune ce înconjoară scena – o simplă podea de lemn – și numai atunci când doi tineri din primul rând,



Scenă din *Blackbird,* regia Peter Stein.

îmbrăcați obișnuit, au început să vorbească ceva mai tare și mai insistent, am realizat că ei sunt Mașa – îndrăgostită de Konstantin care nu-i împărtășește sentimentele – și devotatul Medvedenko, hotărât să se căsătorească cu ea indiferent de orice.

Treptat, din public se descoperă și celelalte personaje cehoviene – și pentru mai mult de trei ore extraordinara companie a lui Schilling – condusă de Eszter Csákányi (*Arkadina*) și Zolt Nagy (*Treplev*) – a oferit un spectacol de neuitat în care esența dramei cehoviene nu s-a bazat pe nostalgia fatalistă a Rusiei prerevoluționare, nici pe samovare sau rochii lungi și albe, ci s-a dezvăluit în cuvinte și actiuni care descoperă adevărurile fundamentale umane. Am înțeles de ce aproape nu era nevoie de decor și de ce s-au folosit numai o masă de portar și câteva scaune din public. Puterea de impersonare, jocul actoricesc simplu, diversificat, adevărat, și, din nou – formula magică a festivalului: concentrare și esențializare. Intrinsecă, rece, calculată, pasionantă. Iată cum descrie Schilling procesul de lucru la *Pescărușul*: „Primul și cel mai important pas a fost un lung proces analitic. Timp de o lună am analizat împreună cu actorii textul lui Cehov, propoziție cu propoziție. După aceea, am plecat cu toții într-un sat în munți și în zece zile am improvizat cât de mult s-a putut pentru a înțelege ce se întâmplă în succesiunea scenelor. Apoi, actorii au învățat textul și timp de șase săptămâni am jucat piesa integral, scenă cu scenă. Și acum încurajez actorii să nu renunțe la căutarea personajului și a adevărului interior".

Am lăsat la urmă producția Edinburgh International Festival: *Blackbird* (*Pasărea neagră*), realizată sub bagheta celui mai faimos regizor german de după război, Peter Stein. Un obișnuit al casei, Stein obișnuia să vină la Edinburgh cu producții clasice – Cehov, Shakespeare, Eschil – însă, la această ediție, a preferat un text contemporan semnat de scoțianul David Harrower. Subiectul prezintă o aventură între un bărbat de patruzeci de ani și o adolescentă de doisprezece. Acțiunea piesei se desfășoară după cincisprezece ani, când bărbatul a ajuns la cincizeci de ani, iar tânăra la douăzeci și șapte. Finalul spectacolului introduce un nou caracter – actuala iubită a protagonistului: o fată în varstă de doisprezece ani! Textul lui Harrower este reprezentativ pentru dramaturgia contemporană prin tematica propusă: agresarea minorilor, pedofilia și consecințele sale teribile. O partitură nu foarte ofertantă pentru actori – care și-au servit rolurile cu profesionalism – însă salvarea spectacolului a venit din partea efectelor puternic vizuale, care, folosite din plin, au constituit un substitut notabil la lipsa consistenței scriitoricești.

Argumentul lui Stein a fost că: „aceasta nu este Lolita și nici o piesă despre pedofilie. Este o piesă despre dragoste. Vorbește despre o lume în care puștii de doisprezece ani sunt considerați consumatori de sex, unde publicitatea folosește sexul ca metodă de a atrage atenția și unde copiii au acces nelimitat la site-urile pornografice de pe internet. Este lumea în care trăim!", conchide regizorul.

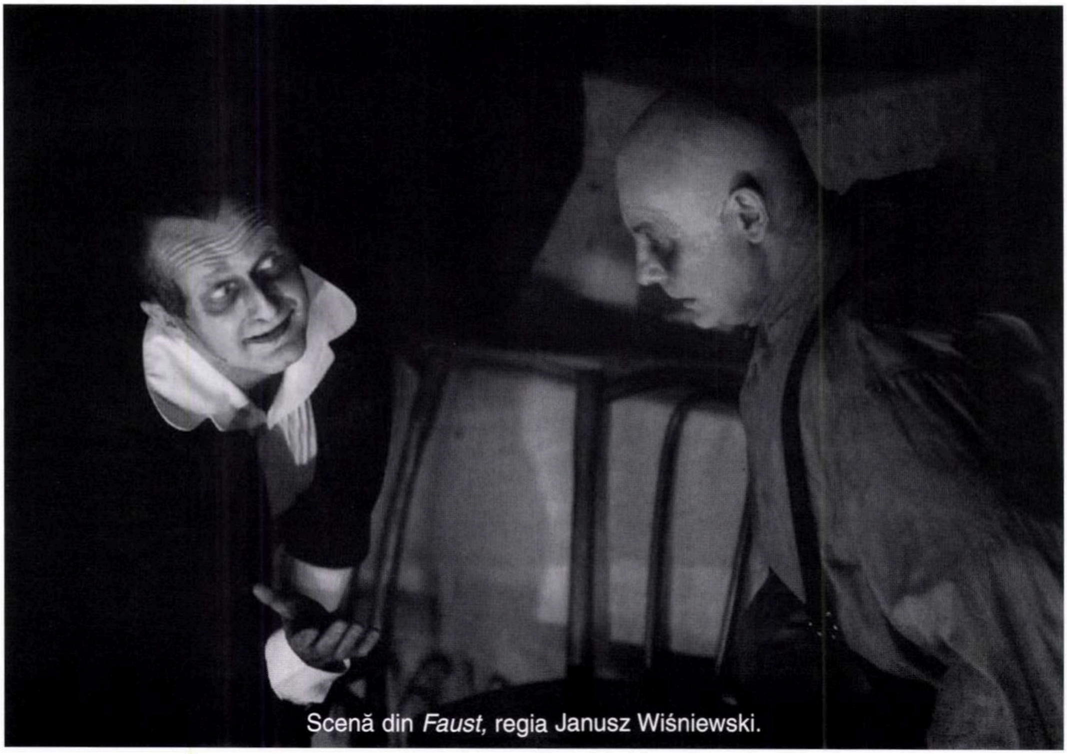
Ceea ce a lipsit spectacolului a fost formula magică a Festivalului care a putut fi recunoscută cu ușurință în *Piesele Nô, Curlew River* sau *Pescărușul*. În *Pasărea neagră* se ajunge la o situație de melodramă, în care personajele se compătimesc reciproc și nu se mai știe cine este victima și cine călăul. Să fie aceasta o reflecție a prezentului în care relativismul a ajuns să fie absolutizat și să devină, cum spunea Lev Dodin, o nouă religie a conteporaneității? Căci, până la urmă, tot nu sunt convinsă de ce a ales Peter Stein să monteze o melodramă!

Fringe Festival

Istoria lui Fringe Festival a început în 1947, o dată cu lansarea Secțiunii oficiale a Festivalului International de la Edinburgh. Inițial s-a pornit de la ideea reunirii culturale a Europei de după război. De atunci, fringe-ul s-a transformat în casa artiștilor neînțeleși, a avangardei, a inovațiilor tehnice și spirituale ce s-au petrecut de-a lungul celor 58 de ani de existență. Ediția 2005 a Edinburgh Fringe Festival (EFF) s-a dovedit foarte caustică mai ales în privința câtorva subiecte: libertatea cuvântului, siguranța omului obișnuit și contextul social-politic actual – ceea ce a însemnat climaxul sarcasmului în piesele de *stand*-up comedy. Nici nu este de mirare, având în vedere gradul de perplexitate și derută socială promovate cu consecvență de puterea actuală a Regatului Unit.

Din punct de vedere artistic, evident, având în vedere diversitatea și numărul copleșitor de manifestări, nivelul valoric a fost extrem de variat. Nici nu este de mirare într-un festival de asemenea anvergură. Însă topul criticii neiertătoare a stabilit exact locul fiecărui spectacol, luînd în considerare criteriile estetice, gradul de receptivitate și percepția publicului.

O prezență reală în *fringe* a fost trupa poloneză de la Nowy Theatre, prezentă în festival cu *Faust*, sub bagheta regizorală a lui Janusz Wiśniewski. Un spectacol vizual atât de fantastic, încât un sentiment de *déjà vu* a pătruns în sânul criticii experimentate de la Edinburgh, care a prognosticat un parcurs artistic extraodinar pentru regizorul est-european, considerat de talia lui Grotowski și Kantor.



Scenă din *Faust*, regia Janusz Wiśniewski.

Spectacolul s-a bazat pe interpretarea sinistră a lui Faust de către Mariusz Puchalski, inițial o prezență senilă și grosieră, care își vinde sufletul lui Mefistofel pentru o viață de plăceri hedoniste. În contrast cu imaginea diabolică a lui Mefistofel, interpretată excelent de Miroslaw Kropielnicki, chipul ingenuității și al purității eterne capătă trup și suflet prin prezența lui Gretchen, iubita protagonistului. Căderea graduală a lui Faust în mrejele mefistofelice se desfășoară pe fondul unor procesiuni carnavalești în care apar figuri grotești, puternic conturate, ca Adolf Hitler sau Frida Kahlo. Și lista nu se oprește aici. Scenele se succed cadru cu cadru, iar finalul culminează într-o notă de ironie acută cu cadavrele lui Gretchen și Faust ajunse în saci negri de reciclare. Muzica nu încetează, procesiunea continuă, personajele își urmează destinele ca niște voiajori în așteptarea unui nou parcurs, al unui nou dans.

Una dintre surprizele teribile ale *fringe*-ului a fost spectacolul de *buto dance*, denumit *MA*, conceput și interpretat de coregraful japonez Tadashi Endo. MA în budismul Zen simbolizează goliciunea, spațiul dintre lucruri; Buto sau Dansul Întunecat a luat ființă în 1959 în Japonia, când coregrafii Tatsumi Hijikata și Kazuo Ohno au pus în scenă *Culori interzise,* după romanul cu același titlu al lui Yukio Mishima. Spectacolul a pătruns tabuurile homosexualității, ceea ce a declanșat o controversă formidabilă în breasla artistică a vremii. De atunci, dansul Buto a fost considerat drept șocant, provocator, erotic, grotesc, violent. *Buto MA* este calea de a face invizibilul vizibil. Minimul de mișcări face ca expresivitatea situațiilor și a sentimentelor să atingă maximul de intensitate. *MA* surprinde momentul dintre ultima clipă a mișcării și prima a celei care urmează, păstrând un echilibru perfect între energie, tensiune și control. Etica mișcărilor devine nesemnificativă. *MA* înseamnă *între*. Iată cum își descrie artistul creația: „*MA* este ca și când te-ai afla pe malul unui râu, privind apa. Îți dorești să traversezi râul, însă celalată parte înseamnă moarte. Ai vrea să mai rămâi pe acest mal, dar mai degrabă nu, pentru că jumătate ești aici, jumătate acolo. Sufletul așteaptă ultimul pas – complet calm, fără respirație, nici mort, nici viu – acesta este *MA*." Tadashi Endo, coregraf *buto,* născut la Beijing, a propus un spectacol de o expresivitate fascinanată, cu imagini vizuale puternice, contrastante, esențializate, impecabile, surprinzătoare. O adevărată fermecare vizuală și spirituală.

În ceea ce privește teatrul universitar, un spectacol cu adevărat special a fost *Bash* de Neil LaBute, interpretat de studenții de la Goldsmith University, Londra. Este o piesă în trei acte, care dezvăluie, rând pe rând, o serie de crime odioase, menite să șocheze. Spectacolul, în regia lui Eleanor McDowall, este conceput la modul declarativ, de mărturisire. Scena se află la nivelul podelei, iar spectatorii sunt așezați pe canapele câteva trepte mai sus. Interesant este că, în desfășurarea acțiunii, publicul nu devine un judecator, iar piesa nu capată accente teziste. Se remarcă anumite evenimente, reacția și consecințele acestora, însă nu se judecă. Jocul actoricesc, simplu și esențializat, oferă șansa publicului de a alege. Care este calea? Rămâne de văzut – și asta se datorează stilului scriitoricesc al lui LaBute: concis, teatral, melodramatic, deschis și nepărtinitor.

Am ales numai câteva spectacole relevante pentru Edinburgh Fringe Festival 2005, care a ajuns la ediția a 59-a, dar care, paradoxal, cu fiecare an adăugat, pare că întinerește. Profesionalismul, consecvența și experiența organizatorilor transformă micul oraș scoțian într-o capitală culturală europeană an de an, plină de fervoare, dinamism și imaginație artistică.

Festivalul de la Avignon – 2005

(8–27 iulie 2005)

„Fêtons et célébrons l'imagination du corps
et la vulnerabilité de la beauté."
Jan Fabre

Începând cu 3 iulie, timp de 3 săptămâni, peste 100 000 spectatori au participat la aventura artistică de la Avignon. Aflat la a 59-a ediție, celebrul Festival a prezentat creații contemporane (franceze și nu numai): de teatru, dans și alte arte legate de scenă. Mai mult de 20 de locații neconvenționale de la Avignon și din împrejurimi (mănăstiri, biserici, școli, celebrul Palat al Papilor, o veche carieră de piatră, Liceul René-Char, parcul Château de Saumane etc.) s-au constituit în tot atâtea spații privilegiate de creație și experimentare artistică, marea majoritate a spectacolelor fiind montate după momentul selecției sau chiar în perioada de desfășurare a Festivalului.

Începând de anul trecut, teritoriile artistice ale acestui eveniment sunt schițate în jurul viziunii particulare ale unui *artist asociat*: Thomas Ostermeier pentru ediția din 2004, Jan Fabre pentru actuala ediție.

Alte nume prezente în program au fost: Josef Nadj, Jan Lauwers, William Forsythe, Jean-Louis Trintignant, Christian Rizzo, Krzysztof Warlikowski, Louis Castel și Raymond Federman, Arno, Jan Decorte, Marina Abramovic și Michael Laub, Romeo Castellucci, Jean Michel Bruyère, Jean-François Peyret, Jean-François Sivadier, Hubert Colas, Mathilde Monnier etc.

În fiecare an, Festivalul de la Avignon este și producător delegat pentru unul sau două spectacole. Recent, Festivalul a produs *Prometeo* de Rodrigo García, pus în scenă de François Berreur, și a finanțat turneele cu *Peer Gynt*, în regia lui Patrick Pineau și *Romeo și Julieta* de Shakespeare, montat de Oskaras Korsunovas.

Pentru organizatorii de astfel de evenimente teatrale, o informație tehnică: fondurile necesare pentru Festival provin în proporție de 60% din subvenții publice, 35% din bilete, iar restul din fonduri proprii și sponsorizări private.

*

Despre această ediție a Festivalului, Hortense Archambault și **Vincent Baudriller, cei doi directori ai Avignon-ului, 2005, declarau:**

„După primul nostru Festival, creat anul trecut în «complicitate» cu Thomas Ostermeier, iată-ne la a 59-a ediție a Festivalului de la Avignon pe care am imaginat-o în compania lui Jan Fabre, inspirați de operele sale și de lungile noastre conversații la Anvers și la Avignon. De altfel, în fiecare an vă vom propune, de acum încolo, să călătoriți pe un tărâm artistic diferit. A 60-a ediție, cea din 2006, va fi concepută împreună cu Josef Nadj, iar următoarea cu Frédéric Fisbach.

Jan Fabre este un artist care nu încetează să interogheze vitalitatea ființei omenești și locul artei și al artistului în lumea noastră. Este un poet care explorează, până la limitele lor, propriul corp, propriul suflet, propriile viziuni. Nutrindu-și inspirația din istoria artei, de la pictorii primitivi la Marcel Duchamp, de la teatrul elin la Antonin Artaud, el se exprimă la fel de bine prin desen, sculptură,

Scenă din *Blasted* de Sarah Kane, regia Thomas Ostermeier.

scris și prin arta scenică, unde se amestecă în corpul interpreților, teatrul și dansul. El creează, neobosit, piese poetice, sensibile, extreme și comice.

Operele sale, atât de diferite ca formă de expresie, ne-au emoționat, ne-au făcut să râdem, ne-au tulburat și chiar deranjat, dar ele ne mișcă în continuare prin această energie vitală debordantă, amprentă proprie unui spirit liber, venită din copilărie și din carnaval.

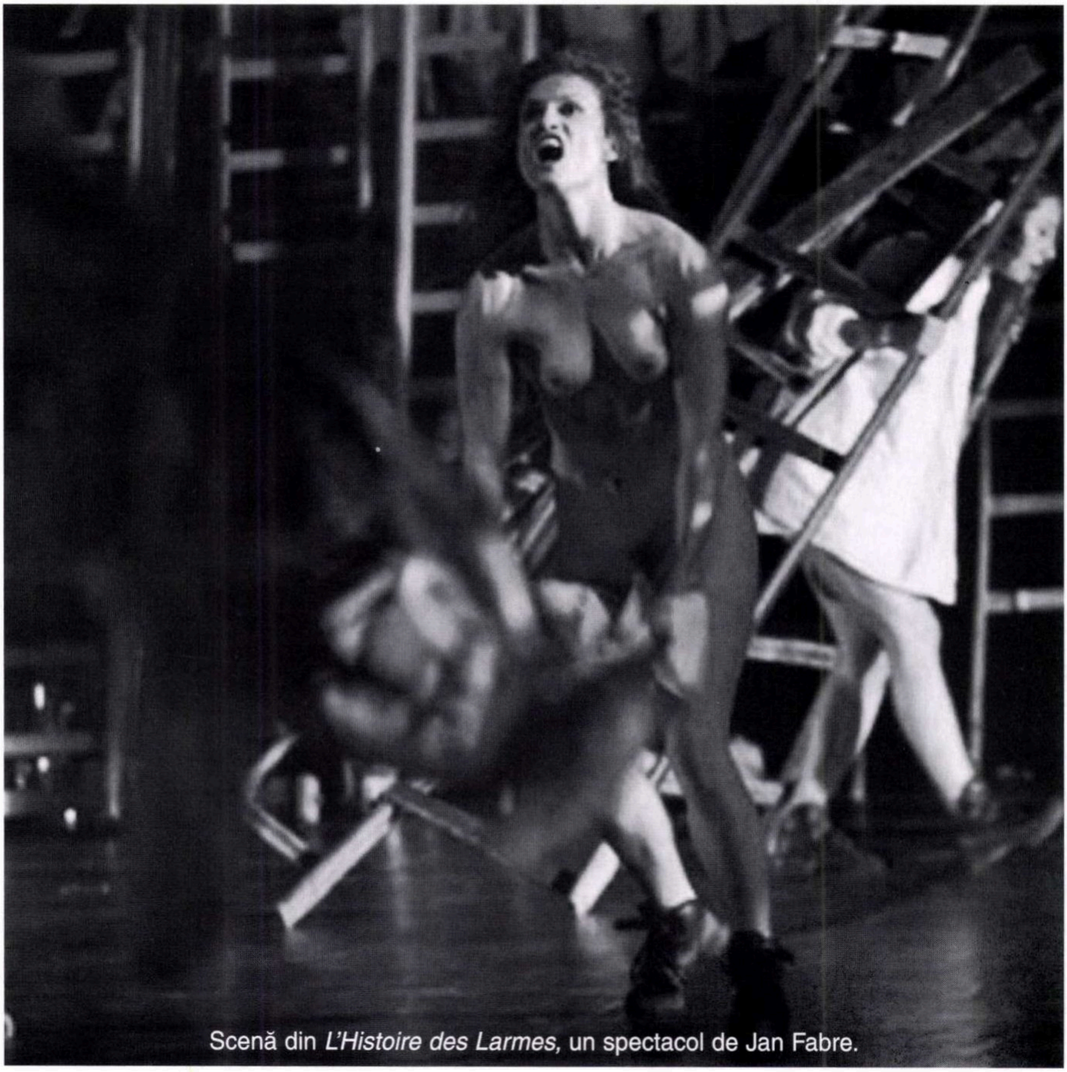
Am invitat la acest Festival numeroși poeți ai scenei. Ei interoghează prin creațiile lor condiția umană cu dimensiunea sa spirituală și biologică. Acești artiști interpelează relația pe care o dezvoltăm cu corpul nostru, cu visele și fantasmele noastre, raportul cu frumusețea, dar și cu violența, raportul cu știința, cu limitele noastre și cu legea, precum și nevoia noastră de a crede și de a iubi. Ei ne ajută să gândim umanitatea noastră din ziua de azi și să o închipuim pe cea de mâine. Sondând propria intimitate, afirmă posibilitatea de a găsi ceva care să se înrudească cu universalul sau cu sacrul pentru a fermeca din nou lumea. În căutare de utopii, acești poeți experimentează, de asemenea, noi forme teatrale pentru a transcende peisajul lor interior, viziunea lor asupra lumii și a le împărtăși în spațiul și timpul reprezentației.

Trupul și cuvântul rostit sunt materiile prime ale acestor actori-dansatori care concep adesea creația lor într-o manieră globală, nutrindu-și limbajul scenic din alte forme de artă: cinema, arte plastice, muzică, *performance*, ștergând uneori frontiera între genuri.

Pentru a permite o cât mai bună întâlnire cu creațiile acestor artiști, uneori vă prezentăm succesiv mai mai multe spectacole de același autor. Aceste propuneri sunt îmbogățite în egală măsură de programele desfășurate de partenerii noștri: France Culture, Sacd, Cinema Utopia, Adami, ciclurile de muzică sacră. Am vrut ca Avignon-ul să fie în continuare un festival de creație și de descoperiri. Mai mult de patru cincimi din spectacole nu existau în momentul în care le-am selecționat și mai mult de jumătate vor fi create în iulie la Avignon.

Festivalul este de mult și un loc de reuniune și de reflecție al profesioniștilor artei spectacolului. Astfel, în iulie 2004, el s-a constituit într-un centru de discuție despre locul artei, despre condițiile ei de realizare, despre politicile culturale. La aceste dezbateri au participat actorii profesioniști, parte din cei responsabili la nivel politic și deopotrivă publicul. Însă preocuparea noastră pentru aspectele sociale rămâne în continuare actuală și suntem interesați de evoluția dosarului asigurărilor de șomaj pentru artiști și tehnicienii din lumea spectacolului. Fie că va fi printr-o nouă negociere între partenerii sociali, fie printr-o lege, este necesar și totodată urgent un nou acord care să garanteze permanența sistemului de asigurări de șomaj în cadrul solidarității interprofesionale. Noi dorim ca noul acord să permită reclădirea unui sistem de asigurări adaptat specificității meseriilor noastre pentru a pune capăt fragilizării unei părți a artiștilor și tehnicienilor."

Traducerea și adaptarea: Radu SLOBODEANU



Scenă din *L'Histoire des Larmes,* un spectacol de Jan Fabre.

Oana BORȘ

Restaurant cu pește, de pe plajă

Am poposit, la început de vară, în orașul atât de balcanic, de la malul Mării Negre, fiind frapată de sinonimia de stare dintre Varna și litoralul românesc. Un balcanism atât de cunoscut, amestecat cu elemente de arhitectură și rămășițe de atitudine ale unei ere pe care am trăit-o și noi. Diferite, doar peisajul mai spectaculos – ultimele coline ale Balcanilor care pășeau în mare – și, evident, sunetul unei limbi care îmi aducea aminte de copilărie, de plăcerea cu care devoram emisiunile postului de televiziune din țara vecină și cu nostalgia unei excursii, tot din acea vreme, excursie fantastică pe atunci, cu înghețată pe băț și sucuri delicioase.

Popasul de acum avea, însă, alt scop: Festivalul Internațional de la Varna. Recunosc, teatrul bulgar îmi era o necunoscută. Singurul contact de până acum: Teatrul din Silistra, pe care îl vizitasem în urmă cu câțiva ani, vizită ce mi-a confirmat încă o dată că, în această Europă de Est, provincialismul nu marchează un loc, ci este o stare. În rest, despre teatrul bulgar, doar lucruri auzite și numai de bine: despre teatrul experimental care se face la Sofia, despre cele două nume celebre de regizori – Margarita Mladenova și Ivan Dobcev și despre al lor „Sfumato“, despre descentralizarea sistemului teatral și despre acest Festival.

Scenă din *Casa Bernardei Alba* de Lorca.

Cu interes maxim, deci, am ales din programul celor cinci zile, în care am stat (Festivalul durează aproape o jumătate de lună), în special spectacole ale trupelor bulgare, și, ca să aflu mai multe lucruri și despre starea de fapt a teatrului din țara vecină, am stat de vorbă cu dna Kamelia Nikolova, critic de teatru implicat în organizare. De altfel, toată echipa este „deplasată" de la Sofia, acesta fiind cel mai important eveniment teatral al Bulgariei.

Sistemul teatral a suferit la mijlocul anilor '90 o descentralizare. Teatrele nu mai primesc, de la forurile de stat (de la municipalitate) decât bani pentru întreținerea clădirii. Pentru orice activitate artistică, sursele de finanțare sunt obținute de la o Comisie a Ministerului Culturii, care acordă subvenții pe bază de proiect. Aceasta a dinamizat viața artistcă, consideră interlocutoarea mea, și a dus la o reală concurență între teatrele instituționalizate și trupele independente. În ceea ce privește efervescența actului teatral, Sofia rămâne centrul. E locul unde ființează opt teatre, și tot acolo se întâmplă cele mai interesante proiecte ale tinerilor experimentaliști. Din această categorie făceau parte, la începutul anilor '90, și Margarita Mladenova și Ivan Dobcev, pentru ca, acum, preocupările lor pentru un anume gen de teatru antropologic, aplecat către arhetipuri, să se clasicizeze. Noua generație (cu nume ca Javor Gardef, Galin Stoev, Vaskresia Viherova, Elena Panaitova, fără rezonanță pentru noi, dar reprezentative pentru bulgari), se îndreaptă către formule artistice care folosesc mișcarea, elemente multimedia, expresia corporalității, imaginea. Cât despre dramaturgi, cel mai apreciat, aici, se pare că e Iordan Radicikov.

În fiecare început de vară, centrul teatral se deplasează la Varna, unde, pe lângă spectacolele vizionate în cadrul manifestării, au loc și întâlnirile cele mai importante ale oamenilor de teatru din Bulgaria, conferințe internaționale etc. Festivalul de aici este deja la a 13 ediție. A avut, mai întâi, statut de festival național ca, după 5 ani de existență, să fie transformat într-unul internațional. Un selecționer unic desemnează, în fiecare an, tema pe baza căreia se fac invitațiile de spectacol. Anul acesta: „Scena, la ora reconcilierii cu textul". Cam așa ar arăta, pe scurt, imaginea spațiului teatral bulgar, descris cu entuziasm și mândrie de interlocutoarea mea, mândrie, de multe ori, dincolo de simțul realității, pe care am întâlnit-o, chiar cu surprindere, la toți cei care erau implicați în acest proiect: fie oamenii din staff, fie ziariști etc...

De ce dincolo de simțul realității? Căci, ca și la unele evenimente ce au loc la noi, intenția cu realizarea s-au întâlnit doar într-o mică proporție. Și nu mă refer la lucrurile legate de logistică, spații, dotări, marcate toate de patina timpului, realitate oarecum improprie unui eveniment care se dorește de anvergură. Trăind în același tip de societate, ce se ascunde sub umbrela prefixului post (post comunistă, post totalitară etc, etc), ne e ușor să înțelegem că ar fi necesare investiții imense pentru împrospătarea infrastructurii, că se preferă a se face teatru ignorând condițiile de lucru și adaptând actul artistic acestora. Ce zic cei ce trăiesc în altfel de lumi, nu știm, sau ne facem că nu știm... Nu se poate ignora, însă, lipsa de coerență în programul estetic, unde compromisurile pot fi evitate. Căci „întoarcerea" către decriptarea cuvântului și nu către reinterpretarea lui până la anulare, temă anunțată în toate materialele Festivalului, nu a fost dominanta spectacolelor prezentate. Așa că, la Varna s-a văzut: teatru-dans, chiar balet, efecte multimedia, teatru de imagine... Și poate că nici acest fapt nu ar fi avut mare importanță, decât ca deficiență în gestionarea unui eveniment de o oarecare ținută, atâta timp cât spectacolele din selecție ar fi fost reprezentative. După primele zile, nedumerirea a început să se strecoare, mitul teatrului bulgar (pe care mi-l construisem singură) să se clatine, mai ales că Varna, teoretic, este locul unde se adună cele mai bune producții din stagiunea bulgară... Poate că am văzut prea puțin, poate că spectacolul Margaritei Mladenova (*Plebeians by birth*), pe care îl așteptam cu nerăbdare, nu era unul dintre cele mai reușite ale regizoarei, cu toate că era laureat cu multiple premii la gale interne. Poate că spectacolele tinerilor în vogă, pe care le detectai de la intrare după înghesuiala spectatorilor, erau doar simple încercări ale unor estetici novatoare. Poate că sărăcia de idei a scenografilor, care foloseau cu obstinație aceeași schemă de intrare în scenă: un panou în spatele spațiului de joc ce permitea două intrări laterale, era doar un accident. Poate...

Două montări bulgărești pot spune că au reprezentat, pentru mine, puncte de interes. Spectacolul lui Javor Gardev, după textul lui Martin MacDonagh, *The Pillowman*, spectacol și el nominalizat și premiat. Discursul autorului despre formele de coerciție, de manipulare și dominare care privează de libertate (aici conflictul dintre serviciile secrete și ziaristul, cel care deține puterea prin cuvântul scris), capătă forță prin știința meseriei de regizor, prin știința așezării în spațiu și grație prestației unor actori foarte buni. Protagoniștii sunt închiși într-o cameră de interogatoriu, cu pereți de sticlă, în jurul căreia eram așezați. Sunetul ajunge prin intermediul microfoanelor. Astfel, orice contact direct cu ceea ce se întâmplă înăuntru este anulat. La scenele agresive, de o veridicitate aproape naturalistă, care au loc în interior, suntem spectatori pasivi, așa cum în viață suntem spectatorii unor lucruri terifiante de care nu ne dăm seama, pentru că există cineva care are grija de asta, are grijă să deturneze adevărul de la sensul lui propriu.

Casa Bernardei Alba este o producție specială, am putea spune. Regizoarea Elena Panaitova, cu ajutorul unui coregraf mexican, specialist în flamenco, a construit întregul spectacol pe ritm, pe gest, pe expresie, pe mișcare, pe pas de flamenco. Așa se caracterizează personajele, așa se transmit stări, se descriu sentimente. Povestea redată non-verbal transmite intensitatea exactă a operei lui Lorca. Scenele simple ascund în spate tensiuni, conflicte, drame... Acuratețe, eleganță, simplitate, expresivitate și emoție specială, acesta ar fi spectacolul Elenei Panaitova.

Și totuși, nu trebuie uitat că Festivalul de la Varna este unul internațional. Nouă trupe străine au fost invitate, atât din țările vecine (România, nu! Oare de ce?), cât și din Belgia, Elveția, Israel, chiar și Australia. N-am vizionat doar unul, un one-man-show, *Voices,* după texte de Pier Paolo Pasolini și Cor Herkstroeter, susținut de un actor belgian, Johan Simons. Un gen special care presupune abilități actoricești de înaltă clasă, de care actorul belgian a dat dovadă. Pe lângă talentul și charisma protagonistului, mâna regizorului care a dirijat lucrul din spate era vizibilă. Pentru că nu numai cele cinci personaje pe care Johan Simons le interpretează pe rând, sau implicându-le în dialog, sunt reușite, au savoare, ci și acea trecere dintr-unul în celălalt, ce folosește cu multă inventivitate, grămada de obiecte aflate pe masă, sub masă, alături de masa de petrecere la care este prezentă această lume...

Și după această călătorie la festivalul bulgar, trebuie să recunosc că rămân cu aceeași dilemă. De unde e mai bine să privești? De pe înălțimea așteptării sau de undeva de la cota zero, cu ideea că orice lucru ce se întâmplă, oricât de mic, este binevenit? Recunosc, prefer prima variantă...În rest, vă recomand un restaurant cu pește, de pe plaja de la Varna.

Andreea DUMITRU

„Sfumato": 15 ani de antropologie teatrală

Margarita Mladenova și Ivan Dobcev s-au născut în 1947 și au absolvit regia în cadrul Academiei de Artă Teatrală din Sofia, la începutul anilor '70. Au început să semneze spectacole împreună încă din 1989, o dată cu înființarea Teatrului-laborator „Sfumato". În 1995, au susținut un *workshop* în Franța, pornind de la *Pescărușul* lui Cehov, dar au devenit cu adevărat cunoscuți abia în 1996, când proiectul franco-bulgar cu *Livada de vișini* a participat la Festivalul de la Avignon, unde au revenit în 2000. Poetica cehoviană rămâne ani de zile în centrul cercetărilor de la „Sfumato", fiind explorată împreună cu actori bulgari, dar și spanioli ori americani. Pușkin, apoi tragediile antice constituie și ele pretextul altor ateliere. În 1997, „Sfumato" participă la Festivalul de la Nancy cu *Apocrif*, spectacol conceput pe baza unor texte medievale, care va fi prezentat, de asemenea, la Hamburg și Berlin, în 1999. Un an mai târziu, cu prilejul unui turneu european în Germania, Italia, Franța și Bosnia, Mladenova și Dobcev trezesc din nou interesul cu *Lâna neagră*, creație inspirată de imaginarul mitic încă vehiculat de descendenții unui vechi trib nomad din Balcani.

„Denumirea «Sfumato» reflectă strategia noastră poetică. Leonardo da Vinci opunea liniei clare a desenului *sfumato*-ul picturii, acele fundaluri pierdute în cețuri, acel vag care ne apropie un anume mister. În teatru, asta înseamnă că un lucru nu poate fi nici alb, nici negru, nici bun, nici rău. «Sfumato» este un mod de a explora omul – și actorul – în profunzimea sa. Noi nu căutăm un teatru descriptiv. Baza muncii noastre o reprezintă eliberarea energiei cu ajutorul imaginației, al fanteziei." Denumirea atelierului evocă, astfel, din capul locului, libertatea pe care au ales-o cei doi regizori atunci când au decis să renunțe la „adăpostul confortabil al teatrului comercial și al instituției sale, care substituie creației artistice reproducerea artizanală a produselor de succes". Însă o asemenea libertate trebuie câștigată continuu, prin exercițiu, disciplină și concentrare. Pictorul renascentist susținea în teoriile sale că lucrurile văzute în lumină sunt lipsite de contur: „nici un corp nu este terminat în sine (*non e in se terminato*)". Sfumato împrumută această idee în sens teatral: chiar dacă finalul unui proiect îl reprezintă spectacolul, „actorii nu oferă publicului un rezultat finit, ci procesul însuși". Cuvintele-cheie sunt, aici, *repetiție* și *complicitate*. Laborator de antropologie teatrală, „Sfumato" nu poate funcționa în jurul ideii de repertoriu. Pasiunea pentru cercetarea aprofundată se traduce prin programe desfășurate pe termen lung. Doar în acest fel se poate pătrunde în poetica unui autor sau a unui text și se dezvoltă o „estetică corespondentă". Etapa preliminară fiecărui proiect o constituie *atelierul*, care nu este sinonim cu un casting sau o preselecție, ci reprezintă „inițierea unui grup de actori care au ales benevol tema proiectului", „o formă de menținere a condiției lor creatoare", „o excitație a naturii artistice".

Sursele de inspirație pot fi depistate cu ușurință în manifestul întemeietor al lui „Sfumato". Pentru Mladenova și Dobcev, ca și pentru Grotowski ori Artaud, reprezentația teatrală semnifică „viața la extrem, concentrată și efervescentă". Teatrul este văzut în puritatea sa originară, în destinația sa esențială de „act ritualic și spiritual". De aceea, ca și în cazul misterelor eleusine, „limbajul «Sfumato» nu poate fi supus unui studiu formal. Atelierul nostru nu este un teatru în sensul propriu al cuvântului, el este mai degrabă un drum care trebuie parcurs", susțin fondatorii acestui proiect unic în peisajul cultural bulgar. Cheia colaborării lor exemplare ce pare să reziste timpului și probelor de foc ale tranziției traversate de societatea bulgară stă, potrivit Margaritei Mladenova, în „a ne surprinde reciproc. Ne hotărâm asupra unui proiect povestindu-ne unul celuilalt viziunile pe care ni le provoacă un text sau o temă". De-a lungul anilor, veteranilor Zhoreta Nikolova, Svetlana Yanceva, Petur Peykov, Marian Bozoukov le-au făcut loc în trupă actori noi. Oboseala, rutina nu își au loc aici.

I-am cunoscut pe cei doi regizori cu prilejul Conferinței Internaționale cu tema „Artele spectacolului: orizonturi europene", desfășurate pe 4 și 5 iunie, în cadrul Festivalului de Teatru „Varna Summer" 2005. Deși vorbesc despre „metafizică" atunci când își comentează creațiile, Margarita Mladenova și Ivan Dobcev se dovedesc a fi, în același timp, cei mai lucizi critici ai societății bulgare de astăzi. O societate complicată care nu le permite să supraviețuiască pe propria corabie. De aceea, sunt nevoiți să lucreze încă, în paralel cu activitatea de la „Sfumato", și pe scenele teatrelor convenționale. Cu o zi înainte de a ajunge eu însămi la Festival, avusese loc premiera cu *Pescărușul* lui Cehov, montat de Margarita Mladenova la Teatrul Dramatic „Stoian Bachvarov" din Varna, iar o zi după plecarea mea, Ivan Dobcev urma să prezinte *Not I* de S. Beckett, creație a Laboratorului „Sfumato". Am avut, totuși, ocazia să văd producția Teatrului Satiric de Stat „Aleko Konstantinov" din Sofia, *Plebei din naștere*, după teme ale unor scriitori clasici. Un scenariu în cheie satirică, alcătuit și pus în scenă de Margarita Mladenova, o montare cu un evident aer retro, în genul cabaretului politic. Despre pasiunea, energia și respectul față de profesie care îi animă în continuare, am stat de vorbă cu fondatorii celebrului „Sfumato" în intervalul agitat dintre conferințele și spectacolele Festivalului.

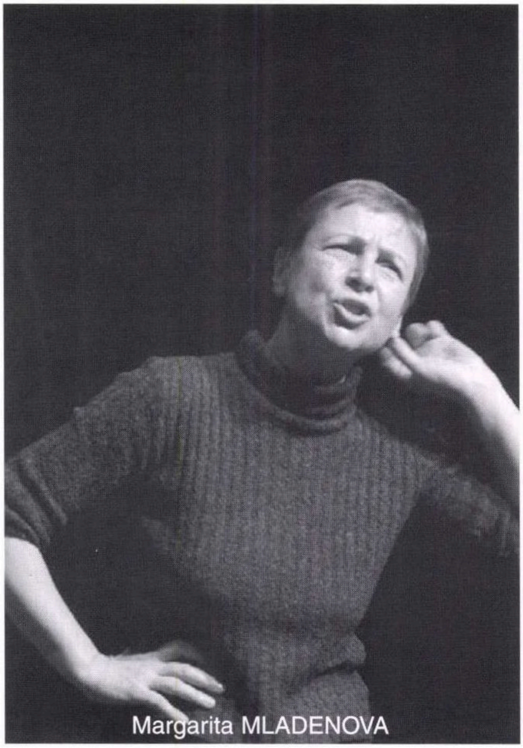
Margarita MLADENOVA, Ivan DOBCEV:

Între teatrul extatic și agonia realității

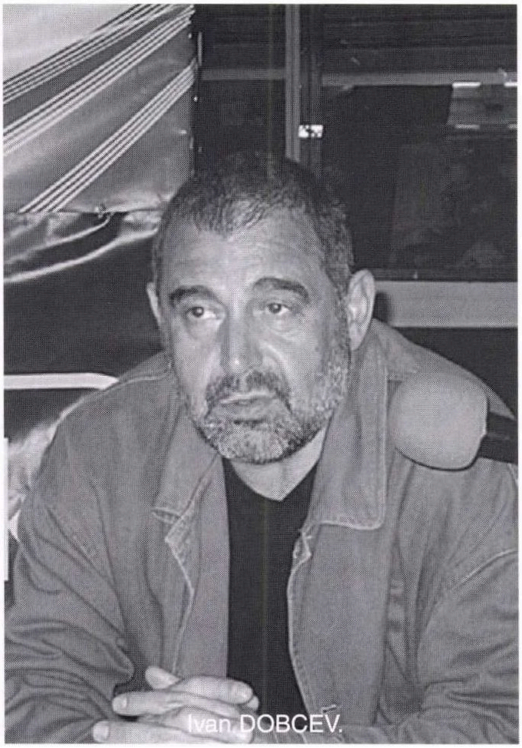
Andreea Dumitru: *Am remarcat o coincidență tulburătoare: Laboratorul Teatral* „Sfumato" *s-a născut în 1989, an cu semnificație crucială în România și în Estul Europei. În ce măsură ați fost influențați de un anume context politic?*

Ivan Dobcev: În seara primei noastre reprezentații, ne-a ajuns la urechi, în timpul pauzei, vestea că Ceaușescu a fost omorât. Dar asta a fost singura noastră legătură cu Revoluția din România.

Margarita Mladenova: Nu a existat o legătură directă între evenimentele politice din acel an și crearea laboratorului nostru, pentru că el a fost înregistrat, de fapt, în 1988, iar ideea se născuse în 1986–1987, o aveam de mult timp în minte. Preocupările noastre mergeau în direcția deschisă de Grotowski, dar, abia în acei ani de schimbări politice, ne-am putut dedica, în sfârșit, cercetării teatrale,



Margarita MLADENOVA



Ivan DOBCEV.

nu doar producției de spectacole. La început, au fost două proiecte diferite. Al lui Ivan a fost, însă, interzis, pentru că incomoda Puterea...

I.D.: Lucru care avea, într-adevăr, o legătură cu situația din România...

M.M.: Și atunci i-am propus să ne unim ideile într-un proiect comun. Îmi era imposibil să renunț. Așa a început bătălia noastră. Dacă aș fi fost singură, mi-ar fi fost, probabil, mai ușor, însă mi-am dorit foarte mult să lucrăm împreună.

I.D.: Contextul politic era următorul: comuniștii ne dădeau puțină libertate, doar ca să avem impresia că suntem liberi, chiar dacă lucrurile nu stăteau deloc așa. În acel moment, eram doi regizori de succes în teatrul convențional. Amândoi primiserăm propuneri de a conduce diferite teatre din Sofia, instituții conforme cu vederile socialiste. Aveam o oarecare influență pe care am folosit-o pentru a pune pe picioare propria noastră idee. Ne doream să construim ceva nou, fără să uităm, însă, istoria, tradiția.

M.M.: Așa că am părăsit teatrul convențional și, împreună cu doisprezece tineri, am format o companie independentă, deși nu aveam nici o idee despre cum anume ar fi trebuit să funcționeze ea. Am început ca o asociație cu scopuri cam idealiste, iar în 1994, datorită rezultatelor muncii noastre, am devenit un teatru de importanță națională. Începând de anul trecut, ne-a fost recunoscut statutul de teatru-laborator. Avem, în sfârșit, un sediu pe care l-am construit aproape singuri, dar în cincisprezece ani am schimbat alte șase spații. Un timp, activitatea noastră s-a desfășurat în incinta Teatrului Național din Sofia, apoi, în 1997, Statul ne-a acordat un sediu în clădirea Muzeului Mișcării Revoluționare, pe care l-am echipat cu ajutorul unor companii din Franța. După câțiva ani, clădirea a fost închisă. În 2001, am luat-o de la capăt și, cu ajutorul unor arhitecți, ne-am pus în practică propriile idei, așa încât putem spera că noul edificiu (ale cărui imagini sunt prezentate pe situl www.sfumato.info – n. red.) corespunde, în sfârșit, proiectelor noastre teatrale. De-a lungul anilor, n-am renunțat nici o clipă la ele. Lucrăm după metode și strategii proprii, susținem ateliere, călătorim mult...

A.D.: *De ce* „Sfumato“*?*

I.D.: Am deschis o competiție pentru a găsi un nume teatrului nostru...

M.M: ...iar Ivan a câștigat-o.

I.D.: Este un termen lansat de Giorgio Vasari pentru a caracteriza tehnica lui Leonardo da Vinci de „a picta aerul“...

A.D.: *El pare să stabilească, în același timp, o relație poetică cu munca dumneavoastră. Cum ați defini tehnicile pe care le folosiți?*

I.D.: Am ajuns la un stil și la o formulă proprie pe care le-am numit „teatru extatic“, „teatru poetic“.

M.M.: Fiecare proiect este provocat, inspirat de opera, universul, poetica unui mare autor. Poate fi Cehov, Dostoievski, dar și un scriitor bulgar precum Iordan Radicikov (1929–2004) sau Iordan Iovkov (1880–1937). Ne concentrăm studiul asupra unor teme pe care le aprofundăm în timp. Cehov, de pildă, ne-a preocupat vreme de șapte ani. În 2002, am inițiat „ciclul“ Dostoievski, intitulat *În valea umbrei morții*, care dezvoltă, în cele două părți dedicate personajelor *Alioșa* și *Ivan*, tema „libertății ca maladie“. În general, tehnicile, metodele la care apelăm explorează memoria colectivă, visele, arhetipurile, miturile. Jung ne ajută foarte mult în cercetările noastre.

A.D.: *Atelierele includ și exerciții fizice, de expresivitate corporală?*

M.M.: Când alegem tema, invităm diferiți experți să ne ajute: filosofi, teologi, etnografi, sociologi, psihologi. Fiecare idee și temă este abordată din mai multe unghiuri, îmbogățită. Într-o primă fază a lucrului, colectăm și selectăm diferite tipuri de materiale, informații, ne comportăm ca niște oameni de știință.

I.D.: Într-unul dintre spectacolele noastre, *Apocrif*, actorii vorbeau în dialecte culese de pe tot teritoriul Bulgariei. Ei trebuiau să facă, de pildă, diferența dintre dialecte foarte diferite precum cel macedonean sau dobrogean. Pentru asta am lucrat cu trei specialiști în dialectologie.

M.M.: Dar cercetarea noastră antropologică nu se mărginește la atât. După primul nivel, cel științific, de studiu al arhetipurilor, ne interesează planul artistic, estetic. În echipă sunt invitați compozitori (Asen Avramov, de pildă), pentru că lucrăm asupra limbii și din punct de vedere muzical. Ne interesează foarte mult imaginarul actorilor. Corporalitatea este, de asemenea, extrem de importantă în spectacolele noastre, dar modalitatea de tratare a fizicalității depinde de tema proiectului: în cadrul programului „Arhetipuri“, am lucrat într-o singură direcție, folosind diferite arhetipuri, obiceiuri și atitudini feminine. Încercăm să aflăm cum arată, cum se comportă, cum ar trebui „să stea“ pe scenă *corpul* actorului la Dostoievski ori la Cehov... Coregrafia vieții este întotdeauna alta în fiecare proiect al nostru.

A.D.: *Vă interesează dramaturgia bulgară contemporană? Există nume care scriu special pentru* „Sfumato“*?*

M.M.: Am încurajat cîțiva tineri autori bulgari, care scriu împreună cu noi și pentru noi. Poeți ca Gheorghi Gospodinov, Ani Ilkov sau Kalin Ianakiev, care este, de asemenea, filosof și teolog, au participat cu textele lor la proiectele noastre. Un exemplu bun este cel al lui Gheorghi Tenev, foarte tânăr poet, care a început să scrie după ce a făcut studii de actorie. El este autorul textului nostru favorit din cadrul celui mai recent program, un text despre spiritul lui Dostoievski, în care nu există nici un cuvânt din opera acestuia.

A.D.: *Participând la conferința internațională găzduită de Festival, am auzit opinii contradictorii exprimate de critici sau artiști în legătură cu starea actuală a teatrului bulgar. Sunteți de acord cu evoluția acestuia, din punct de vedere estetic, dar și strict organizatoric?*

I.D.: Noi avem un punct de vedere complet diferit. Nu acceptăm multe dintre tendințele pe care le susțin criticii. O direcție foarte evidentă este cea a teatrului comercial, bulevardier, susținut financiar de Putere. Direcția actuală a Teatrului Național „Ivan Vazov“ din Sofia este una populistă, care încurajează cu orice risc gustul publicului pentru producții de tip *soap-opera*.

M.M.: În ciuda schimbărilor politice, oamenii de teatru au ajuns să se teamă din nou. Teatrul nu mai are încredere în el însuși. Publicul s-a îndepărtat din cauza problemelor sociale. Teatrul își dorește să aibă succesul *show*-urilor de televiziune și abandonează căutarea în zona spirituală, care este adevăratul lui scop. A încetat să mai lucreze, să își mai dezvolte limbajul propriu. Cam acesta ar fi tabloul actual. Și constat că procesul se adâncește. Ne lipsește un sistem teatral puternic, serios. În acest domeniu, reforma s-a oprit la primii ei pași. Oamenii de teatru s-au dovedit a fi, de fapt, mai conservatori decât toți ceilalți. Suntem în aceeași situație ca în urmă cu douăzeci de ani. Dar atunci, cel puțin, eram siguri de ceea ce făceam. Acum, important e să ai un loc de muncă ca să-ți primești salariul, indiferent dacă ești bun sau nu. Nu există o piață a artiștilor independenți în Bulgaria. Puținii curajoși care se hotărăsc să părăsească sistemul și să-și construiască propriul drum, trebuie să se întoarcă în teatrul de repertoriu pentru că nu au nici o șansă de a supraviețui. Oamenii valoroși din afara teatrului convențional nu sunt invitați, cooptați în cadrul lui. Or, noi nu credem că e util să ai o trupă permanentă. Trebuie să fii nebun să lucrezi în regim de laborator cu aceiași actori. Pentru fiecare proiect, îi putem schimba pe unii dintre ei, găsim fețe noi. Nu vrem să ne repetăm. Dar unii dintre cei pe care îi alegem lucrează și în alte teatre și atunci nu putem colabora foarte bine sau foarte mult timp. De aceea, anul acesta ne-am propus o altă strategie. Noi predăm în cadrul Academiei Naționale de Artă Teatrală din Sofia, așa încât intenționăm să atragem în proiectele noastre studenți și artiști liberi să lucreze doar cu noi.

A.D.: *Cum găsiți resursele financiare pentru a vă continua munca?*

M.M.: Primim subvenții de la guvern pentru salariile celor de la tehnic și administrativ, dar nu și pentru trupă. Pentru proiectele artistice, căutăm fonduri în diferite locuri, depunem dosare cu aplicații la bănci. Participările la festivaluri internaționale ne-au ajutat foarte mult să ne producem spectacolele.

I.D.: Una dintre motivațiile pentru a nu fi un teatru de repertoriu este dată de faptul că salariile sunt foarte mici în teatrul bulgar, or noi, găsind resurse extrabugetare, le putem oferi mai mult actorilor.

M.M.: Anul trecut, salariile artiștilor au fost majorate cu 50%, dar numai în teatrele de repertoriu. O decizie ilară dacă ne gândim că se întâmpla înainte de alegeri. Politicienii și-au dat seama că au nevoie de artiști, așa încât au mărit doar salariile celor pe care îi puteau controla. În Bulgaria, din păcate, nu s-au dezvoltat încă niște principii clare de susținere a cercetării, a culturii, nu există fonduri special alocate și nici ideea de mecenat...

Andreea DUMITRU

Interviu realizat cu sprijinul criticului de teatru Milena Mihailova.

Ana SCARLAT

Bienala de Dramaturgie Contemporană

(21–28 aprilie 2005)

Aflată, anul acesta, la cea de-a cincea ediție, Bienala de Dramatugie Contemporană a devenit o veritabilă instituție teatrală internațională, cu un program clar și precis: trece în revistă dramaturgia contemporană, constituindu-se într-o adevarată inspiratoare a spectacolelor montate pe aceste texte. De la prima ediție, bienala crește și crește în diversitatea preocupărilor ei, în stabilirea de noi contacte, de relații de lucru, de realizare a unor noi piese și spectacole datorate direct ei. Ea prilejuiește, la fiecare doi ani, întâlniri ale autorilor, regizorilor, actorilor, organizatorilor și agenților teatrali din lumea întreagă. Textele străbat, de obicei, o traiectorie interteatrală, de multe ori interstatală, fiind reprezentate în diferite limbi și în diferite viziuni regizorale.

Din punct de vedere profesional, Bienala s-a îmbogățit spectaculos. Reușește să prezinte publicului și specialiștilor un număr din ce în ce mai mare de autori, de teatre, de culturi teatrale.

Spre informarea cititorului din România, considerăm necesar un scurt istoric al acestui festival.

La prima ediție, în 1997, s-au prezentat exclusiv texte de autori maghiari, reunite sub titlul Festivalul de Dramaturgie Contemporană Ungară. Spectacolele au fost selectate de un cunoscut critic al revistei *Szinhaz* (*Teatru*). Alegerea s-a dovedit destul de dificilă, întrucât în repertoriul ultimelor două stagiuni figurau atunci circa patruzeci de asemenea texte. Spectacolele s-au jucat la Teatrul Merlin și Teatrul „Katona József". Piesele respective au ajuns, între timp, cunoscute atât în Ungaria, cât și peste hotarele ei. Una dintre ofertele pentru invitați a fost înființarea secției *Spectacole recomandate*. Adică spectacolele care puteau fi vizionate în perioada Festivalului la diferite teatre din Budapesta. Au fost organizate și spectacole-lectură în limbile germană, engleză, cu texte unguresți de ultimă oră. Iar dimineața exista un *workshop* pentru studenții de la regie, din țară și de peste hotare. Între invitații Festivalului figurau circa cincizeci de dramaturgi, traducători, critici, directori de festivaluri din Europa și Statele Unite. Au fost reprezentați, atunci, atât autori foarte tineri, cât și consacrați.

Ediția din 1999, a avut loc sub titulatura actuală: Festivalul de Dramaturgie Contemporană. (Pană în clipa de față, este unicul festival internațional de teatru din Ungaria). Au participat personalități importante ale dramaturgiei universale contemporane. Era prezent pentru prima oară în Ungaria Christoph Marthaler. Publicul i-a putut cunoaște lucrarea intitulată *Călătoria Linei Bögli*. Tot la a doua ediție a Bienalei a fost jucată și piesa lui Matei Vișniec, *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia,* în interpretarea actrițelor Teatrului Mic din București. Publicul a mai putut vedea spectacole pe texte semnate de: Oliver Bukowski, Conor McPherson, Iuri Dacev, Rolland Dubillard, Jean-Daniel Magnin, Jean-Claude Grumberg, Jean-Loup Rivér, Thomas Jonigk, Edoardo Erba. Erau prezenți și regizori remarcabili pentru performanțe experimentale, precum italianul Marco Martinelli sau francezul Louis Calaferte, știut pentru spectacolele lui ciudate, mute. Șocant a fost și spectacolul olandezului Gerardjan Rijnders cu piesa *Liefhebbere* în interpretarea actorilor de la Toneelgroep, Amsterdam. Un moment deosebit al acelei ediții a fost reprezentarea, la câteva zile distanță de la premiera din Hamburg, a spectacolului *Chip de foc* de Marius von Mayenburg, devenit cunoscut de atunci, tradus și jucat și în Ungaria. Organizatorii Bienalei pun un deosebit accent pe aducerea în atenția oaspeților străini a textelor de autori autohtoni, atât sub forma de reprezentații scenice, cât și spectacole-lectură în diferite limbi de circulație internațională, în cadrul secției „Bursa de texte."

La ediția din anul 2001, în organizarea Bienalei s-a angajat Teatrul Trafó. Instituție binecunoscută la Budapesta, fiind gazda dintotdeauna a spectacolelor de teatru și dans contemporan. Implicandu-se și în organizarea Bienalei, i-a conferit un plus valoric. Drept program auxiliar – pentru prima oară în Ungaria – *s-a organizat un seminar al traducătorilor de texte dramatice*. Institutul Goethe din Budapesta a oferit găzduire seminarului, condus de semnatara acestor rânduri. Au participat douăzeci și trei de traducători tineri și foarte tineri, din diferite țări. Ulterior, cele două traducătoare bulgare au și publicat un volum cu 11 piese ungurești, în ediția specială a revistei bulgare de literatură universală, *Panorama*. Două texte au fost montate de curând în Bulgaria. Îmi permit să menționez că și la București s-au jucat, de atunci, texte traduse din Spiró György, Kiszely Gábor, iar la Cluj și Timișoara, de Görgei Gábor. Pentru invitații din Europa Centrală și de Est, cea de-a treia ediție a Bienalei a oferit, în cadrul workshopului ținut de regizorul englez Marc von Henning, ineditul a ceea ce s-a numit *devised theatre;* el transforma întreaga montare într-un uriaș atelier de creație, în care textul, spațiul, lucrul actorilor se formează în decursul repetițiilor, până când se închează într-un spectacol organic. După-amiezile aveau loc compuneri de texte dramatice prin programul chat al internetului, oferind posibilitatea creației interactive.

Ediția din 2003 pornea la drum cu o experiență demnă de a fi perpetuată. Mă refer aici la spectacolele-lectură și seminarul pentru traducători. În plus, s-a ținut seama de propunerea ca fiecare ediție să fie centrată pe câte o anumită arie lingvistică. În acel an, aceasta a fost literatura dramatică spaniolă. Tot în cadrul Bienalei, bursierii „Örkény" și-au putut prezenta piesele în spectacole-lectură. Rezultatele de pe urma acestei ediții au fost notabile. Texte de Petr Zelenka, Roland Schimmelpfennig, Sergi Belbel au fost montate la importante teatre din Budapesta și din provincie. După cum două spectacole cu texte ungurești, *Copilul Géza* de Háy János și *Cea de-a patra poartă* de Kárpáti Péter au fost selectate pentru „Anul cultural ungar" din Marea Britanie.

În acest an, 2005, pe lângă programul de bază, constituit din spectacole contemporane cât mai recente, din repertoriul internațional, a continuat seminarul pentru traducători de piese ungurești contemporane, spectacolele-lectură cu piese ungurești, rusești, suedeze, elvețiene și austriece. Spațiul lingvistic din acest an a fost cel rus. Noua școală de autori dramatici, de regizori și actori ruși. În cadrul programului ungar au fost jucate șase spectacole. Teatrele care au participat au fost atât teatre tradiționale, de repertoriu, cum e Teatrul „Katona József", cu remarcabilul spectacol *Ciocnirea* de Spiró György, montat de maestrul Zsámbéki Gábor, personalitate remarcabilă și cunoscută colegilor regizori din România. Cu mare plăcere am revăzut-o în spectacol pe minunata doamnă Máthé Erzsi, care acum mulți ani i-a fermecat pe Tocilescu și pe Dan Jitianu, în colaborarea lor de la Naționalul budapestan cu *Titanic-Vals* de Tudor Mușatescu și care a jucat în turneele din București ale Teatrului „Katona". Participante la Festival au fost și teatre alternative, gen de mare tradiție în Budapesta. Celebrul Teatru Skene, cel mai vechi spațiu teatral independent din Ungaria, găzduiește din 1998 trupa Pintér. Creator de spectacole și pe scena Teatrului Național, Pintér a repurtat importante succese internaționale la Berliner Festspiele, la Theater de Welt, la Cardiff, cât și în cadrul anului cultural ungar din Olanda și Rusia. În clipa de față, trupa este considerată drept cel mai interesant și inventiv atelier teatral din Ungaria. Elementul nelipsit al spectacolelor acestei trupe este muzica. Astăzi au ajuns la prezentarea a două veritabile opere moderne. Atelierul lui Pintér este acum, alături de alte câteva, reprezentantul cel mai de seamă al dramaturgiei postmoderne. Cel mai tânăr edificiu teatral de piatră din Ungaria, purtând numele celebrei actrițe Jászai Mari, este cel din Tatabánya. Un teatru de provincie, unde o talentată regizoare, Novák Eszter, colaborând cu un excelent autor, Kárpáthi Péter, a realizat spectacolul *Cea de-a patra poartă,* inspirat din viața unei comunități hasidice, în care viața întreagă trece în căutarea adevărului, presărată de felurite întâmplări este încă o dovadă a talentului ambilor creatori. Un moment de vârf al repertoriului ungar, prezentat anul acesta, a fost și spectacolul *Feciorul transformat în cerb,* de poetul Juhász Ferenc, montat la Teatrul Maghiar din Beregovo, Ucraina Subcarpatică, singurul teatru de limba maghiară din Ucraina. Tânărul regizor Attila Vidnyánszky a devenit în ultimii ani unul dintre regizorii-vedetă la Budapesta. Montează spectacole remarcabile la Teatrul Nou și la Opera Ungară. Dar rămâne fidel trupei din Beregovo, înființată de el în 1992. Din cauza cumplitelor greutăți materiale, trupa este nevoită să întreprindă numeroase turnee în străinătate. Ceea ce a însemnat și un prilej de afirmare. De pildă, artiștii sunt laureații Marelui Premiu al Festivalului Kontakt de la Torun cu *Omor în catedrală*. Marele merit al regizorului-director a fost crearea unei trupe în care unitatea în jocul actoricesc este obținută printr-un riguros antrenament, printr-un joc permanent în echipă, în armonioasă și nobilă colaborare. Mare spectacol, de mare puritate, de rară inocență. Nu pot să nu amintesc participarea extraordinară, în rolul Mamei Fiului transformat în cerb, a marii actrițe Töröcsik Mari (celebra vedetă de film din anii '60–'70, laureată a nenumărate premii de interpretare de la Cannes, Karlovy Vary etc.)

Din lipsă de spațiu și timp voi enumera doar teatrele străine participante la Bienala din acest an: Teatrul „Stefana Jaracza“ din Lodz, Teatrul de Dramă Iugoslav din Belgrad, Teatrul Nou din Riga, Centrul de Creație Dramatică și Regizorală din Moscova, înființat de Aleksei Kazanțev și Mihail Roscin, Teatrul „Jokai“ din Komarno. Eșalonarea dramaturgiei contemporane rusești de către centrul de creație moscovit, dar și de Teatrul Szigligeti din Szolnok și Teatrul Pod din Centrul Cultural Millenaris, a făcut dovada renașterii unei dramaturgii celebre. Menționez, totuși, două piese**:** *Plastilina* de Sigarev și *Oxigen* de Ivan Viripaiev, dar nu pot să nu pomenesc piesa fraților Presniakov, intitulată *Terorism***,** sau *Povestea țarinei moarte*, scrisă de siberianul Nikolai Koliada, cum siberian este și Viripaev. (Deodată, trei autori siberieni, de pe teritoriul rezervat Gulagului!) Luptători viguroși cu toții. Aduc în scenă energii și probleme vitale aparținând generațiilor de tineri debusolați, crescuți în neiubire. Spectacole pline de actori foarte tineri, foarte talentați și plini de personalitate, duri, preciși, excelenți profesioniști, alături de care colegii vârstnici, aparținând vechii școli de actorie au făcut dovada însușirii și a acestei lecții. Chiar cu brio. Nu m-am putut decât bucura de acest nou teatru rus, sau vechi teatru rus, renăscut din cenușa unui imperiu străvechi. Care nu a putut îngropa sub cenușa ei TEATRUL.

În încheiere, aș adăuga o constatare ciudată. Mulți autori, mulți regizori ruși au „la bază“ studii de fizică. Oare ce mister să fie la originea devenirii lor teatrale? Amintesc că și dramaturgia românească se poate lăuda, deocamdată, cu un fizician, autor de talent și de succes. Chiar aici, la Budapesta: Vlad Zografi.

Info UNITER

Septembrie / octombrie 2005

1. Gala Tânărului Actor HOP, 2005

A avut loc la Mangalia, în perioada 2–5 septembrie, în organizarea UNITER, Ministerului Culturii și Cultelor, Primăria Municipiului Mangalia și TVR Cultural. Juriul final, alcătuit din Cristina Modreanu – critic de teatru, Ștefan Iordache – actor și Theodora Herghelegiu – regizor, a decis câștigătorii Galei, din cei 17 candidați rămași în concurs la secțiunea individual și patru grupuri. Florin Fieroiu a susținut, și în acest an, atelierul de mișcare, iar programul Festivalului a inclus și prezența spectacolelor invitate, realizate de tineri artiști, participanți sau câștigători ai edițiilor trecute ale Galei Tânărului Actor HOP.

LAUREAȚII

Secțiunea individual:

Premiul pentru cel mai bun actor: **Octavian Strunilă** – absolvent al Universității „Spiru Haret" din București, Facultatea de Teatru, secția Actorie, clasa prof. Vlad Rădescu, promoția 2005.

Premiul pentru cea mai buna actriță: **Maria Nicola** – absolventă a Universității „Hyperion" din București, secția Actorie, clasa prof. Rodica Mandache și Eusebiu Ștefănescu, promoția 2001.

Secțiunea grup:

Premiul pentru cel mai bun spectacol: „A + B", de Puiu Jipa, regia Puiu Jipa, cu: **Adina Stan** și **Maria Nicola**

Premiul special al Juriului – Premiul „Sică Alexandrescu": **Gabriel Călinescu** – absolvent al UNATC, secția Actorie, promoția 2004.

Premiul Timică (premiu de excelență oferit de Asociația Master Class): **Ionuț Bogdan Caras** – absolvent al Universității „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru, clasa prof. Bács Miklós, promoția 2004.

2. Festivalul Național de Teatru

Guvernul României, prin Ministerul Culturii și Cultelor, a decis ca organizarea Festivalului Național de Teatru, ediția 2005, să aparțină UNITER.

Evenimentul are loc în perioada 6–13 noiembrie, actuala ediție fixându-și ca vector de sens prezentarea regizorului/regizorilor și a creațiilor reprezentative ale acestora din stagiunea 2004 / 2005.

Selecția îi aparține directorului artistic al festivalului, criticul de teatru Marina Constantinescu.

În programul Festivalului se regăsesc și spectacole invitate, dar și expoziții de fotografie, dezbateri, lansări de carte și întâlniri la Clubul Festivalului.

3. Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii „100, 1000, Un Milion de povești".

Teatrul „Ion Creangă" a câștigat licitația organizată de Ministerul Culturii și Cultelor pe baza HG 49/2003 și va organiza, împreună cu Primăria Municipiului București și cu UNITER, în perioada 10–16 octombrie, primul Festival Internațional de Teatru pentru Copii, în încercarea de a semnaliza importanța educației prin teatru pentru copii.

În Festival au participat spectacole ale teatrelor instituționalizate pentru copii din țară, companii din țară și din străinatate ce abordau mijloace teatrale noi în jocul cu copiii.

În programul Festivalului a fost cuprins și programul ***„0–3"*** inițiat și realizat de un grup de masteranzi ai UNATC conduși de profesorul Cornel Todea, directorul Teatrului „Ion Creangă". Programul se realizează în parteneriat cu Centrul de Educație și Dezvoltare Profesională „Step by Step" și cu „HelpNet" și va produce un ciclu de spectacole urmărind dezvoltarea armonioasă a copiilor cu vârste cuprinse între 18 și 36 de luni, cu sprijinul mijloacelor artei teatrale. Acest program se înscrie într-o campanie inițiată de CEDP, care are drept scop obținerea unui statut juridic educației timpurii, consacrate acestui segment de vârstă, pentru care nu există reglementări în legislația românească actuală.

Programul UNITER–Cliniclown, prezent în Festival, face demonstrația importanței actului teatral in lucrul cu copiii bolnavi și imobilizați în patul de spital.

De asemenea, in cadrul Festivalului a avut loc la sediul UNITER Prima intalnire ASITEJ în România, o dezbatere având ca finalitate găsirea de noi mijloace pentru punerea în valoare a spectacolului de teatru pentru copii, pe plan intern și pe plan internațional, prin realizarea unei rețele de schimburi.

4. Voci și spectacole memorabile

Continuă seria editărilor pe CD audio a spectacolelor de teatru de carieră, produse de diferite instituții din țară. În luna septembrie, s-a înregistrat spectacolul *Regina mamă* de Manlio Santanelli, producție a Teatrului Național București, cu Olga Tudorache și Valeriu Popescu; regia: Gelu Colceag.

Titlurile de până acum, din cadrul colecției sunt:

Craii de Curtea Veche de Mateiu Caragiale, producție a Teatrului „Nottara", cu Alexandru Repan

Celălalt Cioran, producție a Teatrului Național București, atelier-lectură condus de George Banu și Radu Penciulescu, cu: Ovidiu Iuliu Moldovan, Silviu Biriș, Oana Vânătoru, Liviu Lucaci și pianista Mihaela Vâlcea

Nepotul lui Rameau de Denis Diderot, producție a Teatrului Bulandra, regia: David Esrig, cu Marin Moraru și Gheorghe Dinică

Trecut-au anii după Mihai Eminescu, cu: Valeria Seciu, Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan și Aurelian Octav Popa (clarinet)

Cd-urile sunt puse în vânzare în librăriile din țară sau pot fi achiziționate direct de la UNITER (strada George Enescu, 2–4) sau de la librăria „Casa Radio" din strada gral. Berthelot, nr. 60–64, sector 1, București

5. Programul „Casa Artistului"

Componenta principala a întregului program – asistența socială – a funcționat fără întrerupere. Asistenții sociali au continuat să gestioneze problemele artiștilor vârstnici înscriși în program: de la pachete cu mâncare, la medicamente și asistență medicală, până la îngrijirea la domiciliu.

O dată cu începerea stagiunii teatrale, au fost reluate reprezentațiile cu spectacolul *Prieteni de familie*, care a fost prezentat în centrele pentru bătrâni din sectorul 1, Bucuresti (un total de opt reprezentații.).

Totodată, a fost depusă o solicitare de finanțare către Ambasada Olandei din București, programul MATRA, pentru realizarea unui film despre vârsta a treia.

Calendar teatral

SEPTEMBRIE

1 septembrie – 75 de ani de la moartea tragedianului **Aristide Demetriade** (n. 1872), actor de frunte al Teatrului Național din București. Prestanța fizică, muzicalitatea și firescul declamării i-au permis să abordeze cu succes repertoriul romantic (Ovidiu, Răzvan, Ruy Blas). Deopotrivă cerebral și sensibil, Demetriade și-a dat măsura în interpretarea rolurilor titulare din *Vlaicu-Vodă* (1902) și *Hamlet* (1912); 10 ani de la moartea poetului, dramaturgului și gazetarului **Adrian Dohotaru** (n. 2 aprilie 1939).

2 septembrie – 165 de ani de la nașterea prozatorului și dramaturgului verist sicilian **Giovanni Verga** (m. 27 ianuarie 1922). Dintre piesele sale, *Cavalleria rusticana* a câștigat notorietate mondială, grație operei lirice omonime pe care i-a inspirat-o compozitorului Pietro Mascagni.

8 septembrie – 95 de ani de la nașterea marelui actor și regizor francez **Jean-Louis Barrault** (m.1994). Făcându-și ucenicia la Théâtre de l`Atelier, sub bagheta lui Charles Dullin, el activează din 1940 la Comedia Franceză, iar în 1946 înființează o companie independentă împreună cu soția sa, actrița Madeleine Renaud. Rafinamentul spectacolelor bazate pe un repertoriu foarte divers, de la Shakespeare sau Claudel până la dramaturgii absurdului, i-au conferit Companiei Renaud–Barrault un loc aparte în peisajul teatral parizian.

12 septembrie – 15 ani de la premiera spectacolului care a deschis noi orizonturi teatrului românesc postdecembrist: ***O trilogie antică***, regia Andrei Șerban, Teatrul Național București.

17 septembrie – 185 de ani de la nașterea dramaturgului francez **Emile Augier** (m. 25 octombrie 1889). Dintre comediile sale de moravuri, mai cunoscută a rămas *Le gendre de M. Poirier*, prelucrată și localizată la noi de Vasile Alecsandri, sub titlul *Ginerele lui Hagi Petcu.*

20 septembrie – 95 de ani de la moartea actorului german **Joseph Kainz** (n. 2 ianuarie 1858). El a jucat în cadrul Teatrului de la Meininger, iar ulterior pe scenele din Viena, München și Berlin, afirmându-se în roluri ca Hamlet, Tartuffe, Cyrano de Bergerac.

21 septembrie – **Ilie Gheorghe**, reputatul actor al Teatrului Național din Craiova, împlinește 65 de ani.

22 septembrie – Scenograful **Dan Nemțeanu**, stabilit de peste două decenii în Suedia, împlinește 75 de ani. Lucrând în tandem cu regizorul Lucian Giurchescu, el a contribuit la viguroasa mișcare de reînnoire a teatrului românesc de la sfârșitul anilor `50 și din anii `60.

25 septembrie – 55 de ani de la moartea marelui regizor rus **Aleksandr Tairov** (n. 1885). Spectacolele sale de la celebrul Kamernîi Teatr din Moscova, pe care l-a fondat în 1914, constituiau o reacție împotriva școlii stanislavskiene. Tairov nu a negat importanța actorului, dar i-a diversificat mijloacele de expresie, împrumutând elemente din spectacolul de balet sau music-hall. Căutările experimentale, dinamismul interpretării, muzica, simbolistica decorurilor (adesea în stil cubist) sunt definitorii pentru montările de la Kamernâi Teatr, cu piese selectate din repertoriul clasic, dar și din cel contemporan (Shaw, O`Neill). Mai târziu, regizorul va fi silit să se adapteze exigențelor așa-numitului „realism socialist"; un succes al acestei perioade a fost spectacolul cu *Tragedia optimistă* de Vișnevski (1935).

28 septembrie – 80 de ani de la nașterea lui **Toni Gheorghiu** (m. 15 noiembrie 1961), arhitectul-scenograf cu aport substanțial la mișcarea de reteatralizare a teatrului, al cărei manifest îl formula, în 1956, Liviu Ciulei. Respingând funcția ilustrativă și picturală a scenografiei, Toni Gheorghiu a definit-o ca *regie a spațiului de joc*. Decorurile sale, multe dintre ele realizate la Studioul Actorului de Film „C. I. Nottara“, îi atestă concepția novatoare.

OCTOMBRIE

6 octombrie – Dramaturgul **Paul Ioachim** ar fi împlinit 75 de ani (m. 2002).

12 octombrie – 145 de ani de la nașterea scriitoarei **Constanța Hodoș** (m. 20 aprilie 1934), autoarea pieselor de teatru *Aur!*, *Mântuirea*, *Judecătorul*, reprezentate la Teatrul Național din București și pe scenele unor teatre de amatori din Transilvania.

13 octombrie – 100 de ani de la moartea lui **Sir Henry Irving** (n. 6 februarie 1838), actor și director de teatru englez, primul om de teatru înnobilat (în 1895). Personalitatea cea mai importantă a vieții teatrale din epoca victoriană, actorul englez a fost un remarcabil interpret al personajelor shakespeariene, cel mai cunoscut rol al său fiind Hamlet.

16 octombrie – 120 de ani de la nașterea scriitorului român **Mihail Sorbul** (m. 30 decembrie 1966). Creația sa cuprinde atât drame de inspirație istorică (*Letopiseți*), cât și comedii tragice, romane și dramatizări. Dramaturgul este preocupat de studiul relațiilor sociale și întrevede rolul lor activ, determinant, în declanșarea dramei umane și în degradarea valorilor spirituale. Explorând zone obscure ale sufletului omenesc (*Patima roșie*, *Dezertorul*), Mihail Sorbul tratează cazuri care reflectă problema alienării omului într-o lume dezaxată, sensibilizată până la morbiditate, minată uneori de dezechilibrul mental (drama *Prăpastia*); 75 de ani de la nașterea dramaturgului **Theodor Mănescu** (m. 11 mai 1990). Printre textele sale se numără *Excursia*, *Noaptea pe asfalt*, *Mângâierea*, *Politica*.

17 octombrie – 70 de ani de la moartea tragedianului **Constantin I. Nottara** (n. 5 iunie 1859). Actor prin excelență romantic, Nottara s-a afirmat pe scena Teatrului Național din București cu roluri din repertoriul național și universal în piese de Delavrancea (Ștefan cel Mare, Arbore, Petru Rareș, Hagi Tudose), Davila, Caragiale, Sofocle, Shakespeare, Schiller, Ibsen ș.a. Ca profesor la Conservatorul din București a format actori de renume (Ion Manolescu, Tony Bulandra, George Calboreanu, George Vraca). Nottara a profesat și ca regizor, asumându-și în general montarea pieselor în care juca.

18 octombrie – 25 de ani de la moartea lui **Teodor Mazilu** (n. 11 august 1930), cel mai original comediograf al teatrului românesc postbelic. Piesele sale, jucate frecvent și cu succes, dezvăluie un univers al patologiei morale, populat de personaje care se autodefinesc prin confesiuni de un comic bizar, scânteietor, aforistic. Mazilu a scrutat nemilos răul etern din om, vădindu-se – dincolo de modernitatea tehnicii sale dramatice – un moralist de tip clasic.

24 octombrie – 195 de ani de la moartea balerinului și coregrafului francez **Jean Georges Noverre** (n. 29 aprilie 1727). Întemeietor al baletului clasic ca gen artistic independent, Noverre și-a sintetizat concepția estetică în *Scrisori despre dans și balete.*

30 octombrie – 35 de ani de la premiera spectacolului ***Regele Lear*** la Teatrul Național din București, în regia lui Radu Penciulescu și scenografia Floricăi Mălureanu. Una dintre cele mai îndrăznețe realizări teatrale românești pe linia înnoirii mijloacelor de expresie, controversatul său *Rege Lear* a stârnit o adevărată furtună în lumea teatrală românească.

Corina GUGU, Institutul de Istoria Artei „G.Oprescu“

(P)

Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu se prezintă:

Istoric

Teatrul Național „Radu Stanca“ Sibiu este o instituție publică de cultură, subvenționată de Consiliul Local al Municipiului Sibiu. Titulatura de Teatru Național a fost acordată de Guvernul României prin Hotărârea de Guvern numărul 2.279 din data de 9 decembrie 2004.

Deși actul de naștere oficial datează de la 1 aprilie 1948, istoria teatrului sibian trebuie urmărită începând din anul 1788, când Martin Hochmeister a transformat Turnul Gros din centura de apărare a orașului, în spațiu destinat spectacolelor. Aici au început să se joace piese ale iluminiștilor, apoi ale romanticilor germani, pe urmă s-a jucat Shakespeare și Molière. După anul 1800, încep să apară spectacole de teatru și muzică inspirate din viața localnicilor, venind să completeze repertoriul clasic obișnuit. Astfel, în 1815 se prezintă *Pădurea Sibiului*, urmat de *Trei tablouri ale Ardealului de altădată* sau *Ce-ți povestește Sibiul*, jucat în anul 1853.

Dezastrul primului incendiu (1826), care avea să se repete de-a lungul anilor ca un laitmotiv nefast, a fost repede remediat de către însuși Hochmeister, astfel încât spectacolele întrerupte s-au reluat. Se spune că Sibiul, care deținea un nou teatru, reconstruit după modelul arhitectural vienez al teatrului Leopoldstadt (cu loje din lemn de trandafir), „era cel mai plin de viață dintre toate ținuturile imperiale“. Spectacolele erau organizate și prezentate în limba germană, activitatea teatrului nelimitându-se numai la spectacole, ci și la editarea unei reviste, cu apariție săptămânală. Dar existența teatrului în limba germană la Sibiu este atestată documentar de peste 400 de ani. Prima piesă a fost jucată la data de 15 februarie 1582. Montarea acestei prime piese a fost realizată de contele Albert Huet (1537–1607). În 1752, prima trupă de actori ambulanți au prezentat o piesă într-o casă de lemn din Piața Mare. În anul 1769 va fi fondat primul teatru în casa baronului Moringerisch.

Din anul 1771 apar actori de profesie ca Barbara Bodenburg din Viena și Franz Hieronimus Brockman, cunoscut ca cel mai bun interpret al lui Hamlet din toate timpurile. Până la jumătatea secolului al XIX-lea, teatrul la Sibiu a funcționat doar vara. În noaptea de 5 spre 6 august 1826, clădirea teatrului a ars în totalitate. Apoi, înflorirea și dezvoltarea teatrului a avut loc sub conducerea lui Nötzel (1834–1836) și E. Kreibig (1838-1848). În 1865, teatrul a fost cumpărat de primărie, și astfel devine teatru de stat.

În ceea ce privește activitatea teatrală în limba română, aceasta s-a desfășurat mai susținut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Astfel, în 1864 locuitorii orașului au putut urmări turneele de peste munți ale trupei lui Mihail Pascaly și Fani Tardini, care aduceau zeci de spectatori în sală și alte zeci afară – așteptând sfârșitul reprezentației pentru a-i aplauda frenetic pe actori. La unul dintre aceste spectacole, care purtau titluri precum *Ștrengarul din Paris* ori *Nevestele care plâng*, îl întâlnim, modest și ascuns în cușca lui, pe sufleurul... Mihai Eminescu. Era în anul 1868. După anul 1870, apar consemnate și turneele lui Matei Millo, care oferea sibienilor piese românești – *Boieri și țărani, Ciobanul român*, etc.

În anul 1905, Zaharia Bârsan va alcătui la Sibiu o trupă de teatru din care făceau parte amatori inimoși, dornici să joace în piese atent alese din repertoriul universal și autohton. Dintre titluri amintim: *Năpasta* de I.L. Caragiale, *Slugă la doi stăpâni* de Goldoni, *Cerere în căsătorie* de Cehov.

Anii critici pentru istoria românilor se arată la fel de neprielnici și pentru teatru. Trupe efemere vin foarte rar; se încropesc câteva trupe germane – care nu rezistă; activitatea în limba română se rezumă la turneele teatrelor din București, încercările formațiilor locale apărând și dispărând meteoric.

Este de amintit un moment care ar fi putut să devină crucial în destinul teatrului sibian: înființarea în anul 1923 a Companiei teatrale ASTRA, care urma să devină Teatru Național, al doilea din Transilvania, Clujul având deja un teatru de acest gen.

Subvenționată de Ministerul Culturii, trupa alcătuită din actori profesioniști (cap de listă fiind Costache Antoniu de la Teatrul Național Iași) veniți și din Iași, București, Craiova a ființat timp de jumătate de an în regim de Teatru Național, având câte trei reprezentații săptămânale la sediu și trei în deplasare. Stagiunea s-a deschis la 3 noiembrie 1923 cu spectacolul *Fântâna Blanduziei* de V. Alecsandri. Cu toate că animatorul și directorul acestui teatru, actorul Nicolae Băilă, a făcut toate demersurile necesare continuării activității, Ministerul Culturii din acea vreme, prin intervenția autorităților sibiene, ostile propagării culturii românești din Sibiu, a retras subvenția, astfel încât, după numai șase luni, teatrul a fost nevoit să-și înceteze activitatea, iar actorii să se împrăștie în țară.

La sfârșitul celui de-al doilea război mondial, orașul a cunoscut o oarecare revigorare culturală, datorită prezenței Teatrului Național din Iași refugiat în urbe. Acești ani sunt marcați și de înființarea unor trupe de amatori: Teatrul Armatei, Teatrul C.F.R.

Teatrul trece sub conducerea lui Ion Mețiu și devine Teatru Muncitoresc, apoi, printr-o dispoziție dată de Ministerul Artelor și Informațiilor, se înființează, la 1 aprilie 1948, o trupă regională a Teatrului Poporului din București. Conform acestei decizii, Teatrul Muncitoresc din Sibiu devine teatru permanent, subvenționat de stat, ca secție locală a Teatrului Poporului din București. Acesta este actul de naștere al Teatrului de Stat din Sibiu, al cărui director a fost numit Constantin Sincu.

În luna decembrie 1948, Teatrul Poporului din București se desființează. Toate secțiile din provincie își continuă însă activitatea ca „teatre de stat". Pe afișul teatral al Sibiului apare acum pentru prima dată emblema: „Teatrul de Stat Sibiu".

Din București vin actorii: Vasile Brezeanu, Victoria Medeea, Costel Rădulescu, iar pictor scenograf va fi Olga Muțiu. Din trupă mai făceau parte: Constantin Stănescu, Septimiu Sever, Mircea Mureșan, Nicolae Albani, Jeni Dumitru- Barcan, Mircea Hândoreanu, Vasile Bojescu și regizorul Ion Deloreanu.

Prima stagiune permanentă, 1948–1949, se deschide cu spectacolul *Pe sub castanii din Praga* – piesă sovietică cerută de ideologia vremii. Între cele nouă premiere și-au găsit locul și spectacole ca *Burghezul gentilom* de Molière și *Gaițele* de Al. Kirițescu.

Teatrul lui Hochmeister cade pradă unui nou incendiu cu urmări devastatoare, astfel încât, începând cu 9 decembrie 1949, sediul noului teatru se va afla în incinta fostului cinematograf Apollo, unde funcționează și astăzi. Prima stagiune din noul sediu va fi deschisă cu spectacolul *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, pus în scenă de Radu Stanca.

Personalitate complexă, Radu Stanca și-a pus pecetea atât asupra teatrului, cât și asupra vieții culturale din Sibiu, fiind cunoscută preocuparea lui din cadrul Cercului literar, precum și creația poetică, dramatică și eseistică. În calitate de regizor, Radu Stanca a montat la Sibiu piese din repertoriul național și internațional până în anul 1961, când s-a transferat la Cluj. De la Caragiale și Delavrancea, până la Molière, Gogol și Cehov, piesele regizate de el au constituit puncte de rezistență în repertoriul teatrului sibian.

Trebuie amintit, în acest context, succesul spectacolului *Hagi Tudose* de Delavrancea, care a obținut în anul 1953 Premiul de Stat, pentru: Constantin Sincu (director), Radu Stanca (regizorul spectacolului) și Costel Rădulescu (interpretul rolului principal).

Activitatea regizorală a lui Radu Stanca s-a desfășurat, cu mici excepții, pe scena teatrului sibian, în perioada 1949–1961.

Numit prim regizor la Teatrul Național din Cluj, Radu Stanca mai montează aici ultimele sale spectacole, în decursul anului 1962: *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale (februarie) și *Unchiul Vanea* de A. P. Cehov (noiembrie), spectacol regizat de el și pe scena Teatrului Național din Iași.

Portretul dramaturgului RADU STANCA, este conturat de piese precum: *Hora domnițelor, Ostaticul, Oedip salvat, Dona Juana, Critis sau Gâlceava zeilor, Ochiul, Madona cu zâmbetul, Rege, preot și profet, Faunul și Cariatida, Secera de aur, Drumul magilor, Turnul Babel, Povestea dulgherului și a preafrumoasei sale soții, Greva femeilor* (dintre care zece au apărut postum în două volume), ca și de o seamă de proiecte teatrale rămase neconcretizate. Numele său stă înscris astăzi pe frontispiciul Teatrului din Sibiu, în semn de recunoaștere și aducere-aminte a eruditului care a marcat viața culturală sibiană vreme de mai bine de un deceniu.

Anul 1956 marchează înființarea oficială a secției germane, în cadrul Teatrului de Stat din Sibiu, care se remarcă printr-o activitate susținută de un repertoriu variat și bogat. Se montează piese de: Brecht, Kleist, Molière, Shakespeare, Schiller, Lessing, Goethe, fiind prezenți pe afiș și autori obscuri, impuși de conjunctura vremii.

Prima stagiune, 1956–1957, se deschide cu spectacolul *Mutter Courage*, de Brecht. O analiză sumară indică un număr destul de mare de spectacole pe stagiune: între șase și opt, ceea ce înseamnă o mare apetență a publicului pentru teatru, dar și posibilitățile secției germane de a asigura un ritm constant spectacolelor.

Din perioada 1960–1970 amintim câteva realizări artistice: Mihai Dimiu, angajat al teatrului sibian, ,obține în 1961 Premiul I la Decada dramaturgiei originale cu spectacolul *Ferestre deschise* de Paul Everac; Dan Nasta, al cărui *Richard al III-lea* este și astăzi evocat, și Dan Alecsandrescu, realizatorul spectacolului *Povestea dulgherului și a prea frumoasei sale soții* de Radu Stanca.

Anii 1970 și 1980 sunt marcați de alte câteva nume prestigioase ale regiei românești: Yannis Veakis, care a montat *Oameni și șoareci* de Steinbeck, Mihai Dimiu (revenit la Sibiu în calitate de colaborator), Nicoleta Toia și, nu în ultimul rând, Aureliu Manea, care a rămas în amintirea publicului cu spectacolele *Fedra* de Racine și *Rosmersholm* de Ibsen. După 1980, s-au remarcat câțiva regizori tineri precum Florin Fătulescu, Ludmila Szekely Anton, Dragoș Galgoțiu, cu spectacole interesante, pe texte dramatice scrise de Camus, Dürrenmatt, Horia Lovinescu. Tot aici, trebuie amintiți: Matei Varodi și Constantin Dinischiotu.

Revoluția din 1989 a adus cu ea, în afara debusolării generale, a haosului interior și exterior, un alt incendiu, de astă dată provocat cu bună știință. Lipsit de repere, teatrul sibian avea să-și găsească, pentru scurt timp, o flacără călăuzitoare în persoana regizorului Iulian Vișa, a cărui activitate se distinge marcant în cele două perioade petrecute la Sibiu. Prima, între 1973–1983, în care va realiza spectacolele de neuitat *Tragedia fecioarei* de Beaumont și Fletcher, *Răceala* de Marin Sorescu, *Oedip salvat* de Radu Stanca, magnificul *Camino Real* de Tennessee Wiliams și altele. A doua perioadă, 1991–1993, stă sub semnul *Decameronului*, scris de Al. Hausvater, și precedat de alte două spectacole care i-au definit personalitatea: *Chang - Eng* de suedezul Goran Tunstrom și *Cartoteca* de Tadeusz Rozewicz. Dintre planurile sale nematerializate vreodată amintim: *Ubu-roi superstar*, după Jarry, *Arhitectul și împăratul Asiriei* de F. Arrabal, *Năzdrăvanul Occidentului* de Synge, Festivalul Shakespeare pe care-l gândise pentru Sibiu, precum și o mulțime de alte proiecte, care s-au stins o dată cu dispariția sa.

În perioada 1993–2000 s-au pus în scenă piese reprezentative ale teatrului românesc și universal, astfel ca legătura spectatorilor cu teatrul să devină trainică, afectivă, și nu conjuncturală. S-a jucat dramă și comedie, în egală măsură, s-au jucat autori francezi, spanioli, americani, sud-americani, polonezi, ruși, români, germani.

Regizori cunoscuți ai scenei românești au onorat cu prezența lor Teatrul din Sibiu: Ion Cojar, Dan Alecsandrescu, Ovidiu Lazăr, Radu Dobre Basarab, Ion Bordeianu, Horațiu Mihaiu, precum și mai tinerii Vitalie Lupașcu, Gabriel Martin, cărora li s-a oferit prilejul de a lua contact la Sibiu pentru prima oară cu o scenă și cu actori profesioniști. De-a lungul celor aproape șase stagiuni au ieșit la rampă spectacole precum *Domnișoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu, *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov, *Cameristele* de Jean Genet, *Tabloul* de Eugen Ionescu, *Dona Juana* de Radu Stanca, *Tache, Ianke și Cadâr* de V.I. Popa, *Porunca a 7-a* de Dario Fo, *Sinucigașul* de Erdman, *Vânzătorul de umbre se grăbește la Roma* după Adam Puslojic și *Don Quijote*, după Cervantes.

Începând cu anul 2000, Teatrul „Radu Stanca“ a cunoscut deschiderea porților pentru colaborări naționale și internaționale, invitând la Sibiu reputați regizori români și străini: Silviu Purcărete, Andriy Zholdak, Mihai Măniuțiu, Alexander Hausvater, Tompa Gábor, Puiu Șerban, Anca Bradu, Florin Zamfirescu, Robert Raponja. Noua echipă managerială a Teatrului „Radu Stanca“ a inițiat realizarea unor coproducții internaționale, programe de promovare coerente, precum și lucrări de reabilitare integrală a sălii de spectacole cu anexele aferente. Teatrul „Radu Stanca“ figurează ca fiind cel mai bun teatru din țară în stagiunea 1999–2000, într-un top neoficial al teatrelor, realizat de 20 dintre cei mai importanți critici români, titlu obținut și în stagiunea 2003–2004.

Din anul 2000 până în prezent, Teatrul „Radu Stanca“ a prezentat spectacole de mare valoare artistică precum: *Othello* de Shakespeare, *Idiotul* de F. M. Dostoievski, *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, *Clavigo* de J. W. Goethe, *Pilafuri și parfum de măgar* după *Cartea celor 1001 nopți*, *Anonimul venețian* de Giuseppe Berto, *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, *Gaițele* de Al. Kirițescu, *Experimentul Iov* după *Cartea lui Iov*, *Cumnata lui Pantagruel,* după scrierile lui Rabelais, *Eu, Rodin* de Patrick Roegiers, *Perșii* de Eschil, *Rusalka* de Antonin Dvorak, *Trei surori* și *Cerere în căsătorie* de A.P. Cehov, *Nora* de Ibsen, *Hamlet în sos picant* de Aldo Nicolaj, *Casa de pe graniță* de S. Mrožek

În paralel cu activitatea teatrală în limba română, se desfășoară cu succes și activitatea în limba germană. Dintre regizorii care au montat spectacole la Secția Germană amintim: Uli Hoch, Georg Maria von Pauen, Ulrike Döpfer, Mc. Ranin, Gh. Marinescu, Radu Tempea, Mihai Lungeanu, Clements Bechtel, Andreas Kloos, Radu-Alexandru Nica, Wolfgang Wolter, Ruth Köhler, Ruth Zuther. Repertoriul Secției Germane, cuprinde titluri din cele mai diverse: *Intrigă și iubire / Kabale und Liebe* (Friedrich Schiller), *Emigranții/ Emigranten* (S. Mrožek), regia Gh. Marinescu;

Picnic pe câmpul de luptă / Picknick im Felde (F. Arrabal), regia Radu Ţuculescu; *Domnişoara Iulia / Fräulein Julie* (A.Strindberg), regia Marcel Tintar, *Clavigo* (J. W. Goethe), regia Mc. Ranin; *Ziua Moartă / Der tote Tag* (E. Barlach), regia Radu Tempea; *Conu' Leonida faţa cu reacţiunea / Herr Leonida und die Reaktion* (I.L. Caragiale), regia Mc. Ranin; *Ulciorul sfărâmat / Der zerbrochene Krug* (Heinrich von Kleist), regia Al. Ghandi; *Nepal* (U. Widmer), regia Uli Hoch; *Woyzeck* (G. Büchner), regia Clemens Bechtel; *Vizita batrânei doamne / Der Besuch der alten Dame* (F. Dürrenmatt), regia Andreas Kloos; *Am angajat un ucigaş profesionist / Wie feuere ich meinen Mörder* (A. Kaurismäki), regia Radu-Alexandru Nica.

Un sprijin important acordă Secţiei Germane Institutul pentru Relaţii cu Străinii şi Organizaţia Culturală a Şvabilor Dunăreni a Landului Baden – Wurttemberg care finanţează turneele secţiei germane în ţară şi în străinătate.

De-a lungul anilor, Teatrul Naţional „Radu Stanca“ a participat la festivaluri naţionale şi internaţionale: Festivalul Naţional de Teatru (Bucureşti), Coup de Théâtre (Iaşi şi Bucureşti), Festivalul Minorităţilor (Gheorgheni), Capul de...Regizor (Buzău), Zile şi nopţi de teatru european (Brăila), Festivalul de Teatru Clasic (Arad), Festivalul de Teatru scurt (Oradea), Coup de Chauffe à Cognac (Franţa), Festivalul de la Cividale (Italia), DonauFestival (Germania), Festivalul de la Sankt Petersburg (Rusia), Festivalul de la Katowice (Polonia), Seul Performing Arts Festival (Coreea), Brest Drama Festival (Belarus), UTE Festival (Porto), Chalon dans la Rue (Franţa), Chuncheon International Theatre Festival (Coreea); European Festival of Theatre Creation. De asemenea, cu spectacolele Teatrului Naţional „Radu Stanca“, s-au efectuat numeroase turnee în ţară precum şi în străinătate: Japonia, Coreea, SUA, Canada, Germania, Italia, Franţa, Rusia, Polonia, Belarus, Ungaria, Croaţia, Luxemburg, Belgia, Anglia, Irlanda, Slovenia, Austria.

Teatrul Naţional „Radu Stanca“ şi Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu au reuşit, de-a lungul celor 12 ani de colaborare artistică în domeniul organizării Festivalului de Teatru, să stabilească numeroase parteneriate culturale între România şi ţări din Europa, Asia, America, Africa, Australia.

În stagiunea 2004–2005 a fost organizată o microstagiune teatrală, care a avut ca scop prezentarea şi promovarea spectacolelor produse de Teatrul Naţional „Radu Stanca“ în rândul directorilor de teatre şi festivaluri, producătorilor şi impresarilor din întreaga lume, în vederea unor turnee cu respectivele producţii. În această perioadă au fost puse bazele viitoarelor colaborări între teatrul nostru şi reprezentanţii internaţionali, în vederea unor proiecte culturale comune, turnee şi participări la festivaluri sau al unor parteneriate pentru anul 2007, când Sibiul va fi Capitală Culturală a Europei.

Programul de turnee:

18–25 iulie – participare la Festivalul Chalon dans la Rue (Franţa), cu spectacolul *Idiotul;*

26 iulie – 2 august – participare la Chuncheon International Theatre Festival (Corea), cu spectacolul *Idiotul;*

25–30 septembrie – participare la Festival International des Francophonies en Limousin, Limoges, cu spectacolul *Electra;*

16–30 octombrie – turneu la Roma şi Florenţa cu spectacolul *Cumnata lui Pantagruel*.

aprilie 2006 – turneu la Théâtre Europe La Seyne-sur-Mer (Franţa), cu spectacolele *Cumnata lui Pantagruel* şi *Othello?!.*

Datorită inițiativei conducerii teatrului din Sibiu și motivați de activitatea artistică intensă existentă în acest teatru, în anul 1997, în cadrul Universității „Lucian Blaga" din Sibiu a fost înființată Facultatea de Teatru. Din cele 10 locuri la specializarea Actorie, 3 locuri sunt rezervate tinerilor vorbitori de limba germană. Din anul 1999, Școlii de actorie i se adaugă Școala de Teatrologie și Management Cultural.

Calitatea producțiilor Teatrului Național „Radu Stanca", Festivalul Internațional de la Sibiu, la care Teatrul „Radu Stanca" este coorganizator, Bursa de Spectacole de la Sibiu, Școala de Teatru, Departamentul de Management Cultural, toate asigură astăzi un program coerent de politici culturale și legături creatoare cu peste 80 de țări ale lumii, îndreptățindu-ne astfel speranța în reușita anului cultural 2007, când Sibiul (alături de Luxemburg va fi Capitală Culturală Europeană).

PROIECTE PENTRU STAGIUNEA 2005–2006

Premiere în stagiunea 2005–2006

Electra de Sofocle și Euripide, regia: Mihai Măniuțiu; *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, regia: Silviu Purcărete; *Eu și mătușica* de Morris Panych, regia: Michael Devine (spectacol ce va avea premiera și la Secția Germană); *Vremea dragostei, vremea morții* de Frity Kater, regia: Radu-Alexandru Nica; *Doi veri de stirpe aleasă* de William Shakespeare (împreună cu John Fletcher), regia: Puiu Șerban; *Tache, Ianke și Cadâr* de V.I. Popa, regia: Dan Glasu.

În stagiunea viitoare, sunt invitați să monteze și regizorii: Andriy Zholdak, Alexandru Dabija, Tompa Gábor, Felix Alexa, Dragoș Galgoțiu, Vlad Massaci.

SPECTACOLE ÎN CETĂȚI ȘI SITURI ISTORICE

Programul urmărește revitalizarea și punerea în valoare a cetății Sibiului și a altor zece cetăți și biserici fortificate saxone din Mărginimea Sibiului – locații de o frumusețe unică și de o imensă valoare culturală. Ele vor deveni spații de spectacol pentru producții teatrale create special în acest scop. Inițiativa este sprijinită de către Ministerul Culturii și Cultelor, UNITER, administrațiile locale, Fundația pentru o Societate Deschisă și este dezvoltată în cooperare cu COMEDIA Consultancy Group din Marea Britanie, proiectul făcând parte dintr-un progam amplu, ce are ca scop crearea unei reprezentări culturale și îmbunătățirea imaginii Sibiului (parte a inițiativei Consiliului European: „Europa – un patrimoniu comun"). Astfel, situri istorice precum: Cetatea Cisnădioara, Biserica Evanghelică, Biserica Azilului sau catacombele Muzeului de Istorie vor putea fi redescoperite prin intermediul teatrului.

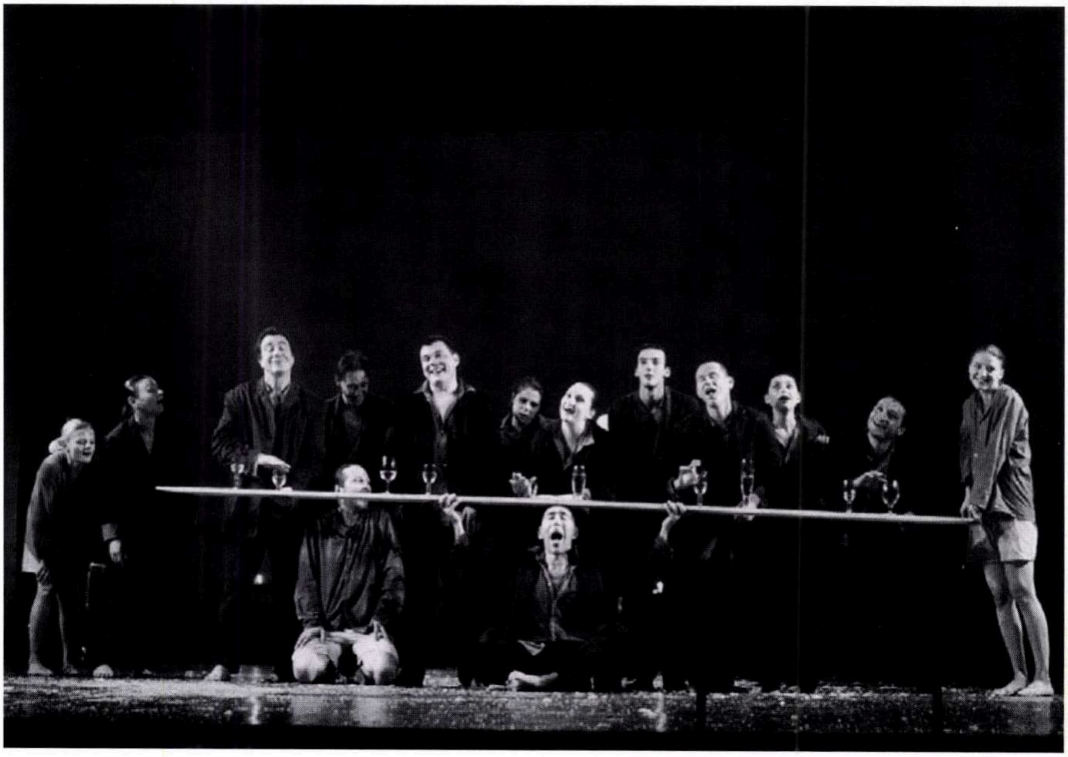
Dintre spectacole ce vor fi realizate în aceste spații amintim: *Sora Beatrice* de Maeterlink, regia Andrei Șerban (Cetatea Cisnădioara); *Faust* de Goethe, regia Silviu Purcărete (coproducție Teatrul Național „Radu Stanca", Teatrul Național București, CIE Purcărete (Franța) și companii din Germania).

SPECTACOLE ÎN SPAȚII NECONVENȚIONALE

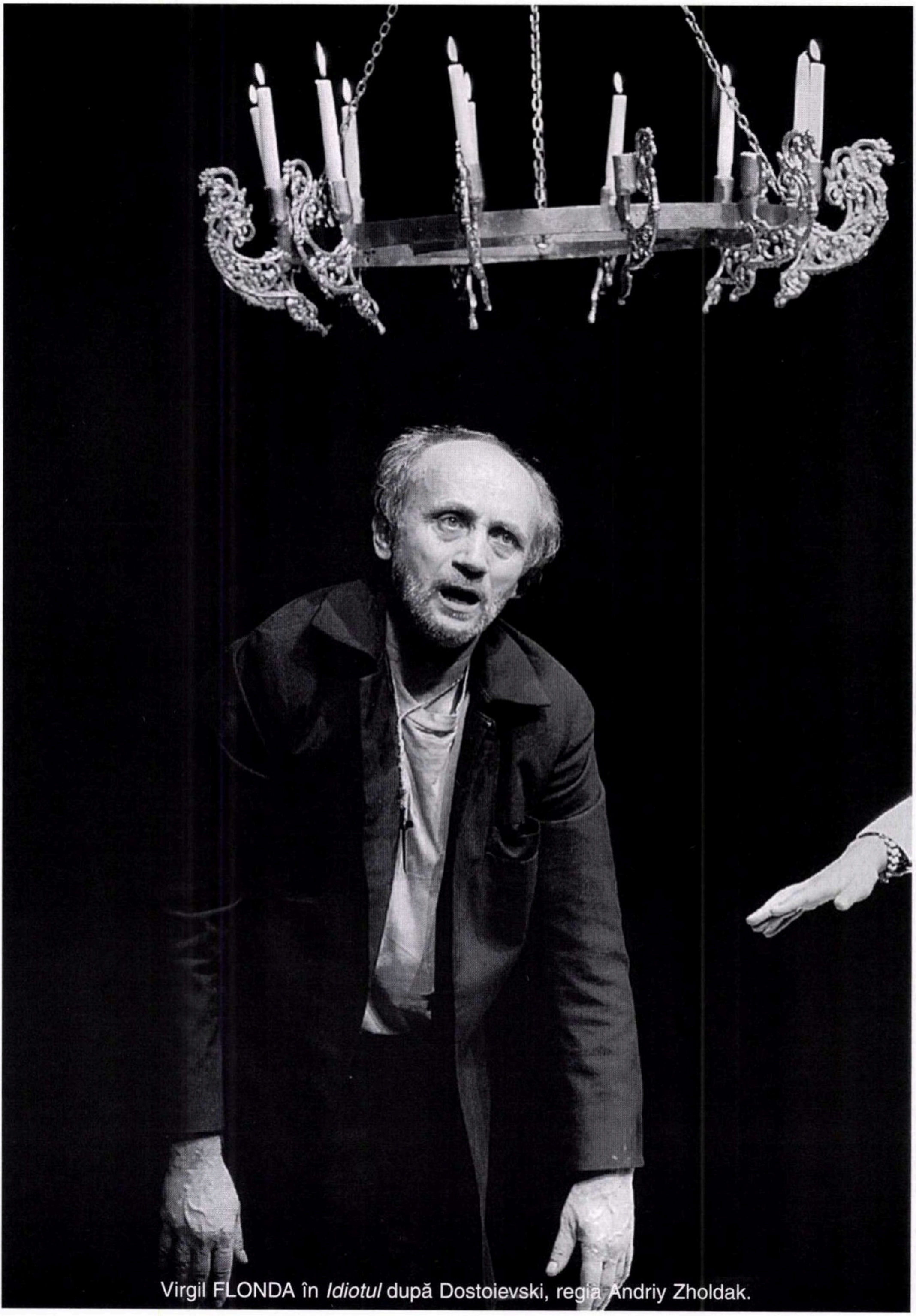
Proiectul propune utilizarea spațiilor de tip „underground" din zona centrală a Sibiului (cluburi și restaurante, spații subterane specifice Sibiului medieval, spații în aer liber), pentru dezvoltarea de reprezentații specifice: spectacole de teatru, jaz, muzică germană, folclor românesc, țigănesc-tradițional, pantomimă, instalații multimedia.

Printre spectacolele ce vor fi produse în aceste spații se numără: *Peer Gynt* de Ibsen, regia Andrei Șerban, coproducție cu Teatrul Național București (Centrala Simerom)**;** **Ubu Roi** de Alfred Jarry, regia Serge Noyelle, coproducție România, Franța, Germania, spectacol de stradă (Proiect pentru FITS 2006); un spectacol de stradă (proiect pentru FITS 2006), coproducție Teatrul Național "Radu Stanca", compania Cacahuette (Franța).

Cumnata lui Pantagruel, după scrierile lui Rabelais, regia Silviu PURCĂRETE.

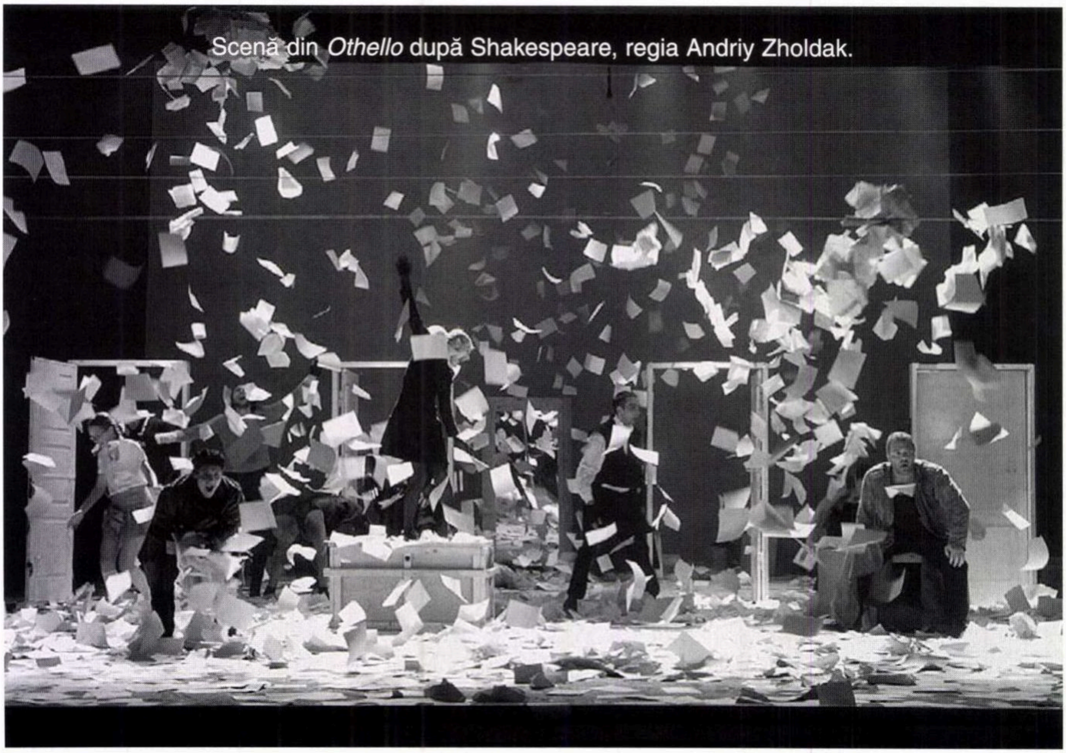


Constantin CHIRIAC și Esther CLOET în *Eu, Rodin* de P. Roegiers, regia Mihai Măniuțiu.

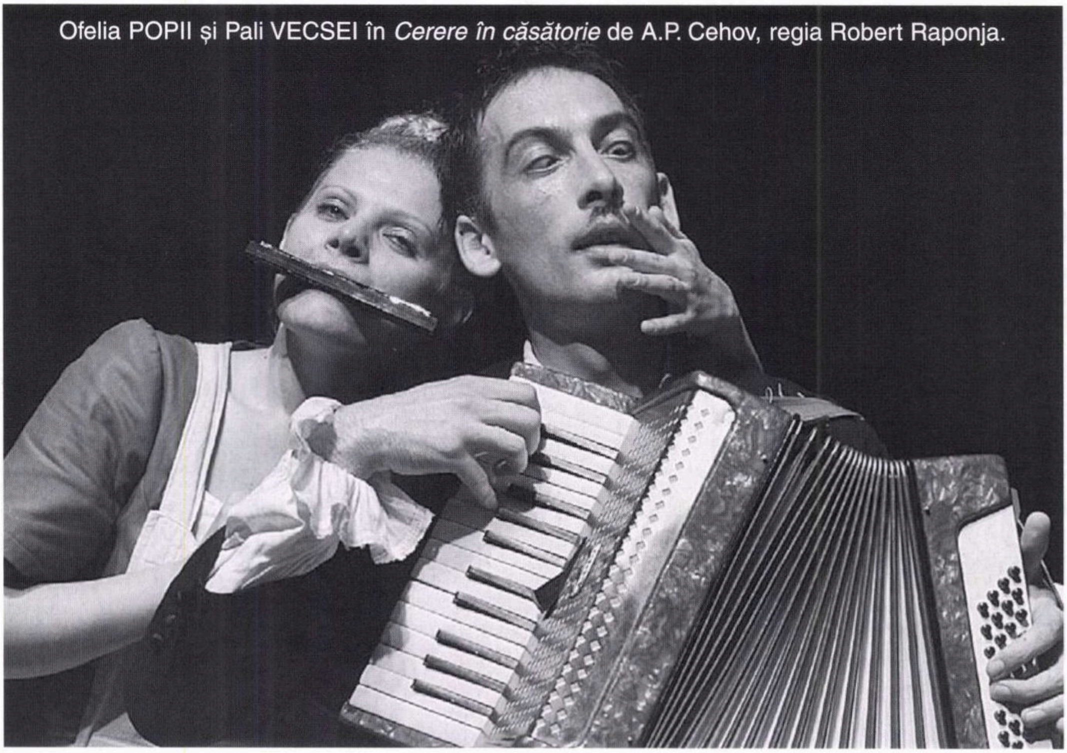


Virgil FLONDA în *Idiotul* după Dostoievski, regia Andriy Zholdak.

Scenă din *Experimentul Iov* după „Cartea lui Iov", regia Mihai Măniuțiu.



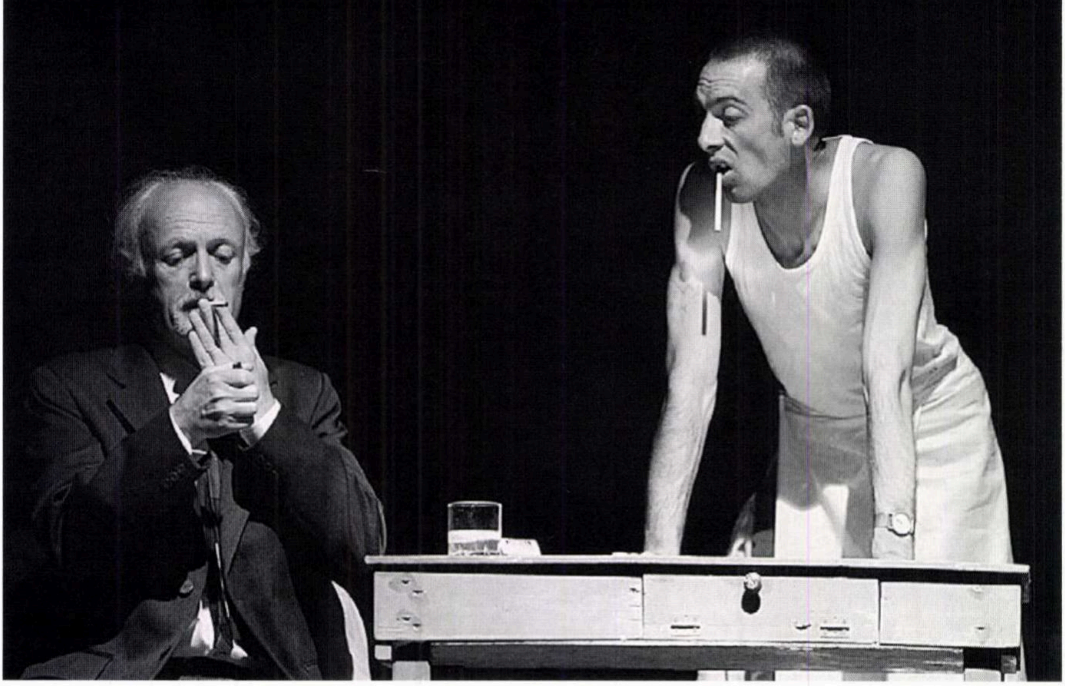
Scenă din *Othello* după Shakespeare, regia Andriy Zholdak.



Ofelia POPII și Pali VECSEI în *Cerere în căsătorie* de A.P. Cehov, regia Robert Raponja.

Adrian MATIOC, Gelu POTZOLLI, Diana FUFEZAN în *Nora* de Ibsen, regia Radu-Alexandru Nica.

Gelu POTZOLI și Pali VECSEI în *Am angajat un ucigaș profesionist* de Aki Kaurismäki.



Scenă din *Trei surori* de A.P. Cehov, regia Anca Bradu.

Ⓟ Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timișoara se prezintă:

Dacă ar fi să cuantificăm viața Teatrului Național Timișoara la finalul acestei stagiuni, ar rezulta trei secțiuni, firește, în proporții diferite. Importanța pe care am acordat-o fiecăreia dintre ele, însă, a fost de fiecare dată aceeași – la cote maxime.

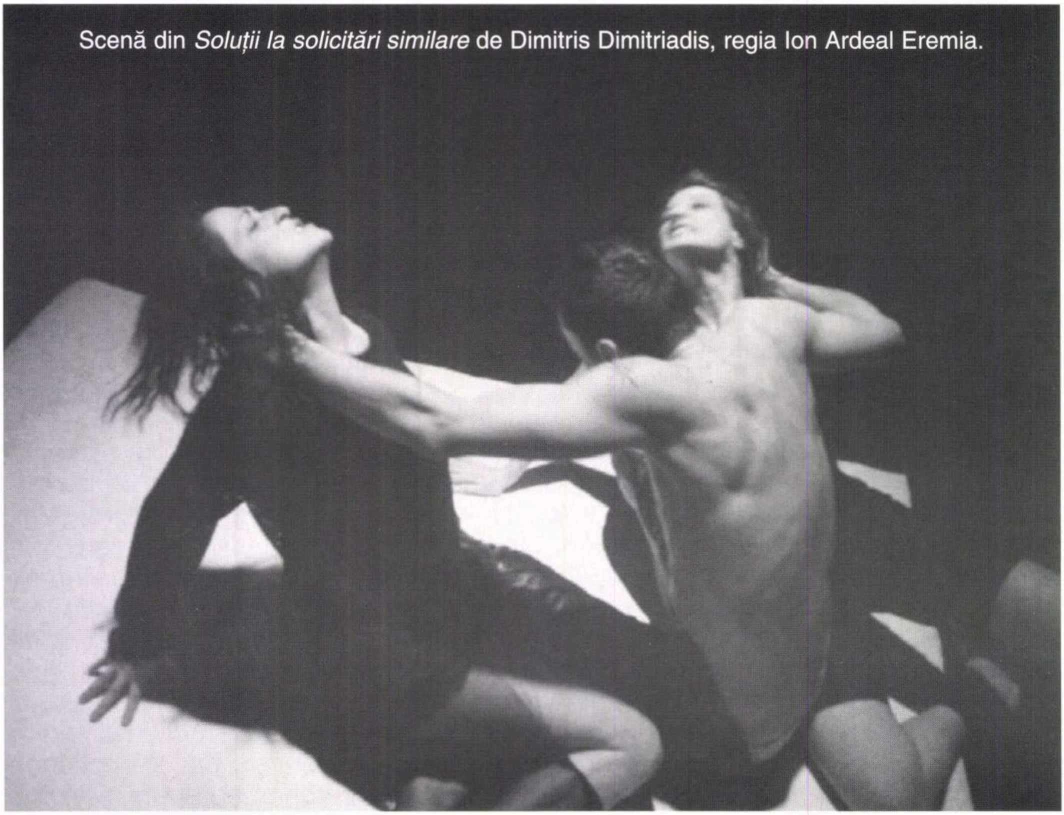
Cronologic vorbind, **Festivalul Dramaturgiei Românești**, aflat la cea de-a XI-a ediție, este primul mare eveniment al stagiunii 2004–2005. Festivalul a reunit în cele opt zile de desfășurare un număr record de 25 de spectacole, colocvii, spectacole-lectură și o secțiune paralelă dedicată Atelierului European de Traduceri de dramaturgie, despre care vom vorbi la locul cuvenit. Putem spune fără nici o ezitare – de altfel, aceasta a fost și premisa de la care au pornit directorul Festivalului, doamna Lucia Nicoară și selecționerul Mircea Ghițulescu – că, dincolo de caracterul său competitiv, Festivalul a avut rolul de a aduce împreună, ce-i drept, într-un tur de forță, dramaturgia și spectacolul pe textul de teatru românesc, în condițiile în care de ani de zile se vorbește despre criza acestora. Semnalăm, prin urmare, că Teatrul Național Timișoara și-a făcut datoria impusă de însăși titulatura sa și a realizat – mai mult decât un gest – un act de recuperare și evaluare a dramaturgiei naționale.

Stagiunea de spectacole 2004–2005 a Naționalului timișorean a stat, mai mult ca oricând, sub semnul diversității. Nu ne referim strict la diversitatea de repertoriu – firească, în fond, ci la formulele stilistice care au acoperit întrega gamă – de la teatrul-dans la drama de factură clasică. De la shakespeareanul *Negușător din Veneția* (regia Sabin Popescu), până la non-verbalul, dar atât de plasticul *We can dance* (regia Mihaela Lichiardopol), publicul a avut posibilitatea de a opta pentru textul românesc contemporan – *Cleopatra a VII-a* de Horia Gârbea, în regia lui Bogdan Ulmu sau *Cervus divinus* de Ion Druță, regia Ioan Ieremia, pentru dramatizarea surprinzătoare a, de acum clasicului, *Scrin negru* de George Călinescu, regia Ada Lupu, sau pentru dramaturgia americană contemporană, generată de regizorul Claudiu Goga, cu al său *Lisa și Clint: The Glory of Living* de Rebecca Gilman. Nu în ultimul rând, trebuie să amintim tulburătorul *SSS – Soluții la solicitări solidare* de Dimitris Dimitriadis, în regia lui Ion-Ardeal Ieremia, menționare care face trecerea înspre cea de-a treia secțiune a acestei prezentări: Atelierul European de Traduceri de Dramaturgie.

Am detaliat în repetate rânduri informațiile despre acest Atelier, cu sediul la Orléans, care își propune să creeze o rețea interactivă de promovare și difuzare a dramaturgiilor naționale din țările partenere – Franța, Italia, Spania, Portugalia, Irlanda, Grecia, România și, de curând, Slovacia – prin intermediul traducerilor. în calitate de membru permanent al AET (Atelier Européen de la Traduction), Teatrul Național Timișoara a propus dezvoltarea unei laturi spectaculare a Atelierului, aplecat asupra oportunităților mai degrabă livrești pe care i le furniza textul de teatru. Am concretizat această deplasare de accent, pentru început, prin paralelismul dintre Festivalul Dramaturgiei Românești și Zilele Dramaturgiei Europene în Traduceri, gândite ca o extensie a celui dintâi. Interacțiunea dintre cele două evenimente – spectacole-lectură pe texte românești, dar și secțiunea dedicată Atelierului, cu spectacole-lectură pe texte ale autorilor europeni, prezenți și deschiși dialogului cultural, dezbaterile pe marginea pieselor prezentate în cadrul Atelierului (*Soluții la solicitări solidare* de Dimitris Dimitriadis, Grecia; *Drumul lui Orfeu* de Ursula Rani Sarma, Irlanda; *Scrisori către Stalin* de Juan Mayorga, Spania; *Pentru Louis de Funès* de Valère Novarina și *Scrisoare către tinerii actori* de Olivier Py, Franța; *Uzina* de Ascanio Celestini, Italia) – a fost dublată de prezentarea colecției „LabelEurope“, realizată de AET, în colaborare cu Teatrul Național Timișoara și Editura Omonia, colecție care a reunit cele șase piese de teatru prezentate în cadrul întâlnirilor mai sus menționate.

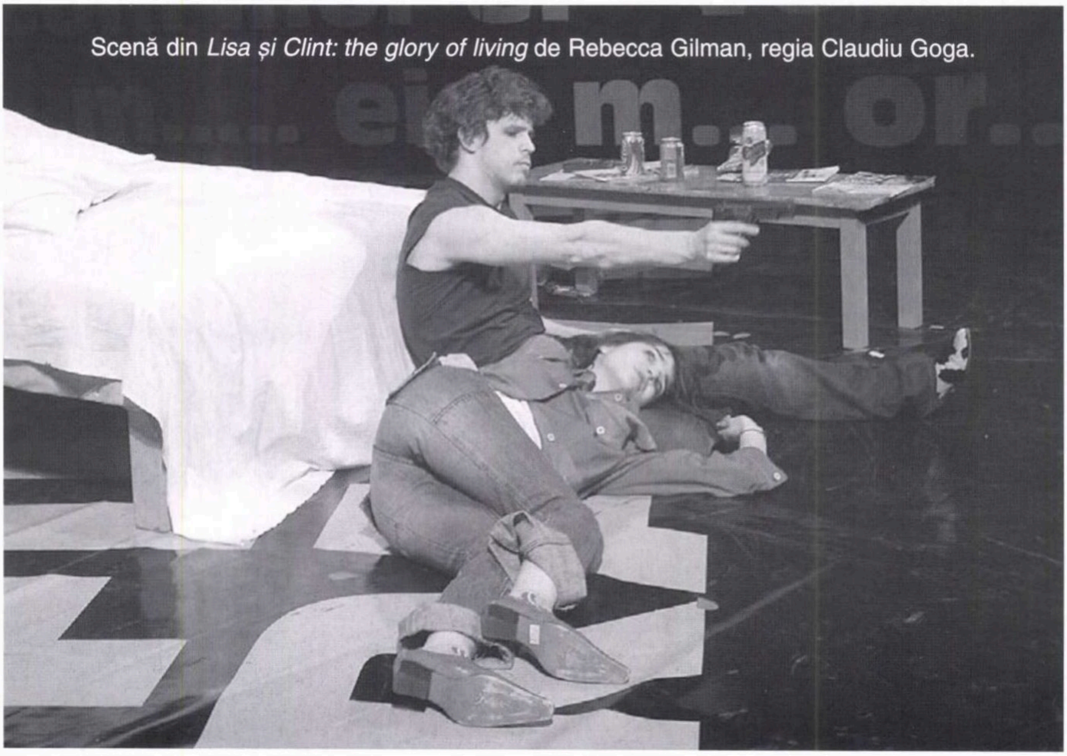
În premieră pentru viața Atelierului, Teatrul Național Timișoara a înființat, în primăvara acestui an, **Studioul Atelierului European de Traduceri**, inaugurându-l cu deja pomenitul spectacol *SSS – Soluții la solicitări solidare* de Dimitris Dimitriadis, în regia lui Ion-Ardeal Ieremia. Fără a ne aroga merite deosebite, trebuie să menționăm că succesul – atât al spectacolului, cât și al proiectului în sine, a fost atât de mare, încât Atelierul a decis să realizeze astfel de Studiouri în toate teatrele partenere, iar spectacolul Naționalului timișorean să facă deschiderea acestora, la Scène Nationale d'Orléans și, de asemenea, într-un teatru portughez.

Considerând că Teatrul Național Timișoara și-a făcut pe deplin datoria atât în plan spectacular, cât și în cel metaspectacular – de promovare a dramaturgiei naționale și europene, de educare a publicului de teatru timișorean etc., sperăm ca și stagiunea ce va urma să ne permită menținerea și, de ce nu, ridicarea acestei ștachete calitative.



Scenă din *Soluții la solicitări similare* de Dimitris Dimitriadis, regia Ion Ardeal Eremia.

Scenă din *Scrinul negru* după George Călinescu, regia Ada Lupu.



Scenă din *Lisa și Clint: the glory of living* de Rebecca Gilman, regia Claudiu Goga.

Vladimir JURĂSCU în *Neguțătorul din Veneția* de Shakespeare, regia Sabin Popescu.

Luminița STOIANOVICI și Cristian SZEKERES
în *Cleopatra a șaptea* de Horia Gârbea, regia Bogdan Ulmu.

Ⓟ

Punct ochit, punct lovit!

Sfârşitul de stagiune a fost marcat, la Buzău, de Gala Noilor Generaţii, *Capul de... Regizor*, dedicată ultimelor zece promoţii de creatori.

Un festival al ultimelor tendinţe în teatru, un festival al oraşului, dedicat tuturor categoriilor de public, dar mai ales tinerilor, un festival care, prin intermediul *noilor generaţii*, adună laolaltă, pentru şapte zile, toate generaţiile de artişti, critici, jurnalişti. Aplauze, discuţii ardente, moderate de personalităţi culturale (Călin Anastasiu, Aura Corbeanu, Mircea Diaconu, Mircea Morariu, Sanda Vişan, Alexa Visarion), pronosticuri înainte de festivitatea de premiere, mulţumiri, (ne)mulţumiri, interviuri, o publicaţie studenţească (bine condusă din umbră de către cronicăresele, ele însele postnouăzeciste Oana Borş şi Andreea Dumitru), un juriu de ţinută (Claudiu Goga, Florica Ichim, Virgil Ogăşanu, Constantin Paraschivescu, Alexa Visarion), invitaţi – adică exact cât trebuie unei manifestări-eveniment!

CAPUL de...
Regizor
MUZEUL JUDETEAN
TEATRUL „GEORGE CIPRIAN"

Festivitatea de premiere.

Să nu vă lipsească din bibliotecă

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

supliment editat de revista noastră,

din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR** (interviu de Florica Ichim)

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu

***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**

***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache

***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu

***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu

***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu

***Cercul de aur* de MIHAI MĂNIUȚIU**

MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*

DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp

VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu

***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR**
(interviu de Florica Ichim)

***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu

GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană
de Florica Ichim

Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu

IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru

Măștile lui ALEXANDER HAUSVATER
de Cristina Modreanu

Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 400.000 lei, iar întregul set de 17 cărți poate fi procurat cu doar 1.700.000 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2005, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele:
326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM,
sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ.

VĂ MULȚUMIM!

Cristina MODREANU

Măștile lui ALEXANDER HAUSVATER

SUMAR

3 Adjudecat: Shakespeare – *Eduard III* de Antonio Ballesteros Gonzáles (traducere Ioana Anghel).

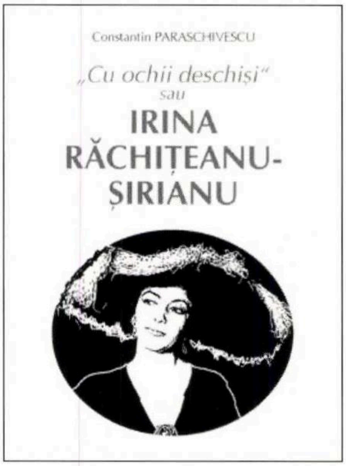
8 Ne lipsește de 20 de ani – Octavian Cotescu
Constantin Paraschivescu: *Un artist delicat și puternic;* Cătălina Buzoianu: *Zâmbetul lui Octavian Cotescu*

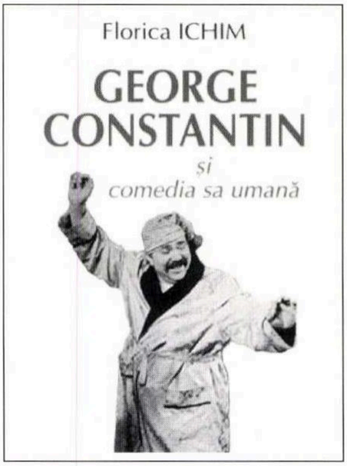
15 Andrei Șerban
O zi cu Andrei Șerban – a consemnat Eugenia Șarvari; Doina Modola: *Eveniment cu bătaie lungă; „Teatrul s-a născut dintr-o nevoie de a comunica cu invizibilul, cu necunoscutul"* – interviu de Doina Modola; Andreea Dumitru: *Încă un anotimp în atelierul lui Andrei Șerban*

40 Festivaluri, Gale, Aniversări
- **40 Sibiu:**
  - 40 *Sibiu–Edinburgh, via Avignon* de Adrian Mihalache;
  - 43 *X-periențe* de Liviu Cristian;
  - 46 *Magdalena Klein: „În mine a reînviat limba română, rădăcinile"* (interviu de Crenguța Manea);
  - 52 *Arta în luptă cu granițele* de Cristina Modreanu *(Casa de pe graniță* de S. Mrożek – Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu);
  - 54 *Votez Medeea – circles!!!* de Marinela Țepuș *(Medeea-circles,* după Euripide – Teatrul din Novisad);
  - 57 *Acum și-ntotdeauna* de Roxana Croitoru *(Medeea-circles,* după Euripide – Teatrul din Novisad);
  - 58 *Hamlet la cub sau Cum te poți plictisi, la fel, de trei ori* de Crenguța Manea;
  - 60 *Spectacol-lectură la FITS* de Mircea Morariu;
- 63 **Buzău:** *Capul de... Regizor* de Mircea Morariu;
- **68 Târgu Mureș:**
  - 68 *Imagini teatrale la Târgu Mureș cu final la Turda* de Mircea Ghițulescu;
  - 71 *Crâmpeie* de Mircea Morariu *(Tragedia omului* de Madách Imre; *America-știe-tot* de Nicolae Duțu; *Privește înapoi cu mânie* de John Osborne; *A patra soră* de Janusz Glowacki);
- **76 Sighișoara:**
  - 76 *„Atelier" la noua adresă* de Ion Cazaban;
  - 81 *Teatrul din Turn* de Mircea Ghițulescu;
  - 82 *„Evul mediu nu s-a sfârșit încă!"* de Ludmila Patlanjoglu;
- 86 **Sfântu Gheorghe:** *TRANS.FORM@Sfântu Gheorghe. 2005* de Simona Burtea;
- 89 **Gheorgheni:** *Inimi mari la un festival minoritar* de Alina Mang;

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"

Marinela ȚEPUȘ și Andreea DUMITRU
IOSIF HERȚEA –
vrăjitor de sunete ciudate


Constantin PARASCHIVESCU
„Cu ochii deschiși"
sau
IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU


Florica ICHIM
GEORGE CONSTANTIN
și
comedia sa umană

93 **Gala Absolvenților:** *O cură de teatru proaspăt* de Cristina Modreanu (spectacole la Casandra);

96 **Focșani:** *Ce este STEF-ul? Cine sunt STEF-iștii?* de Marinela Țepuș;

98 **Aniversare Teatrul „Ion Creangă":** Doina Modola – *La aniversare...*; *Un spectacol de mileniul trei („Harap-alb"* după I. Creangă); **Cornel Todea**: *„Nu trebuie să descopăr eu roata...";*

121 **Dosar *dramAcum*** – alcătuit de Ludmila Patlanjoglu;

156 **Interviuri**

- 156 Lev Dodin: *„Un teatru care incită nu poate fi lipsit de speranță. Dimpotrivă!"* discuție realizată de Cătălina Panaitescu și John Elsom;
- 164 Carmen Tănase: *„Modelele mele au fost Gina Patrichi și Olga Tudorache"* interviu realizat de Costin Manoliu;
- 172 Carmencita Brojboiu: *„Unde se duc clovnii, când nimeni nu mai râde",* interviu realizat de Ion Parhon;
- 176 Benoît Vitse: *„Mă aflu într-un acord perfect cu umorul românesc",* interviu realizat de Ruxandra Anton;
- 179 Szabó István: *„Supraviețuirea devine un exercițiu continuu",* interviu realizat de Ruxandra Anton;

182 **Eseuri**

Gina Șebănescu: *Dansul în teatrul lumii de azi;*
Cristina Modreanu: *Din „buticul" lui Afrim.*

189 **Spectacole**

BUCUREȘTI

- 189 *Autoritate și putere* de Adrian Mihalache *(Henric al IV-lea* de Pirandello – Teatrul Bulandra);
- 191 *Viitorul e... un etern trecut?* de Antoaneta Iordache *(Viitorul e în ouă* de E. Ionescu – Theatrum Mundi);
- 193 *Puric în „Don Quijote" – ambalaj universal* de Irina Ionescu *(Don Quijote* după Cervantes – TNB);

TÂRGOVIȘTE

- 195 *Partea nevăzută a Ghețarului* de Ion Cazaban *(Visele călătorilor de pe „Titanic",* scenariul Mihai Măniuțiu – Teatrul „Tony Bulandra");

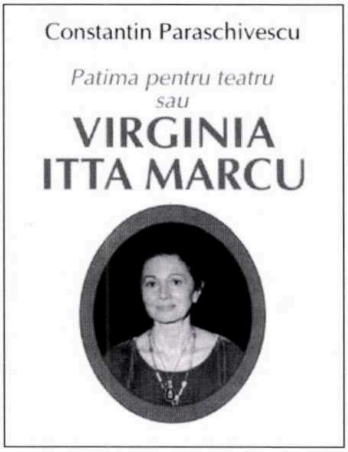
CLUJ-NAPOCA

- 198 *Woyzeck, contemporanul* de Ion Cazaban *(Woyzeck* de Büchner – Teatrul Maghiar de Stat);
- 202 *O idee salutară, dar...* de Roxana Croitoru *(Trandafiri cu ochi negri,* scenariul Kelemen Kinga – Teatrul Maghiar de Stat);

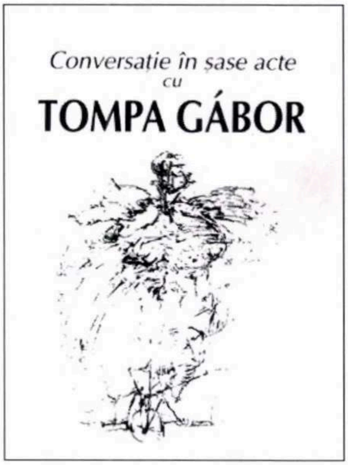
TÂRGU JIU

- 203 *Umor metafizic cu Cornel Udrea* de Mircea Ghițulescu *(Raiul, prima pe dreapta* de Cornel Udrea – Teatrul „Elvira Godeanu");

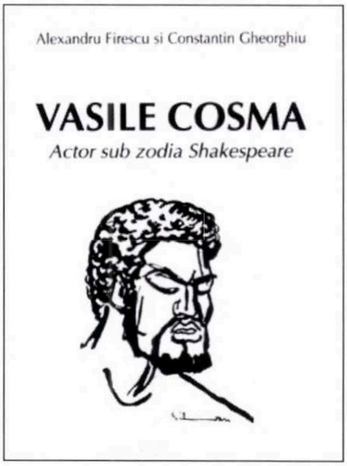
VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"



Constantin Paraschivescu
Patima pentru teatru
sau
VIRGINIA ITTA MARCU



Conversație în șase acte
cu
TOMPA GÁBOR



Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
VASILE COSMA
Actor sub zodia Shakespeare

IAȘI

- 204 *Despre morți și vii* de Alina Mang *(Morți și vii* de Ștefan Caraman – Ateneul Tătărași);
- 206 *Fantoma imaginarului* de Ruxandra Anton *(Ultima splendoare a chinezăriei pure* de S.I. Witkiewikz – Ateneul Tătărași);
- 208 *Virginitatea visului* de Ruxandra Anton *(Virginitate* de Gombrowicz – Ateneul Tătărași);

TIMIȘOARA

- 210 *Scrinul ca memorie* de Constantin Paraschivescu *(Scrinul negru* după Călinescu – Teatrul Național);

GALAȚI

- 212 *De la Dunăre la Marea Nordului* de Irina Ionescu *(Moartea lui Eskrokov* – Teatrul „Fani Tardini");
- 213 *La un pas de eveniment!* de Marinela Țepuș (*Moartea lui Eskrokov* după Suhovo-Kobâlin – Teatrul Dramatic „Fani Tardini")

REȘIȚA

- 216 *Reșița, mon amour!* de Marinela Țepuș *(În spatele ochilor* de N. Semel și *Față în față* de F. Joffo – Teatrul „G.A. Petculescu");

PITEȘTI

- 217 *„Exercițiu de stil!"* de Marinela Țepuș *(Jucătorii* de Gogol – Teatrul „Alexandru Davila");

ORADEA

- 219 *Ultimul dans* de Elisabeta Pop *(Play-Strindberg/* joc final de Dürrenmatt – Trupa Szigligeti);
- 220 *„Nu vă întristați, oameni buni!"* de Elisabeta Pop *(Dădaca* de B. Sándor – Trupa Szigligeti);

222 **Clipa cea repede (5)** de Ion Cazaban

225 **Teatru radiofonic:** *Relevanțe sonore* de Constantin Paraschivescu;

227 **Cartea de teatru**
  - 227 *Sub un cutremurător arc de timp* de Ioan Jurcă Rovina *(Teatrul românesc în Ardeal și Banat* de A. Buteanu);
  - 229 *Cărți de scenograf* de Ion Cazaban *(Sinteză scenografică* de Ion Truică);
  - 231 *Demonul serii* de Mircea Ghițulescu *(Verva Thaliei* de Adrian N. Mihalache);
  - 233 *Cu sufletul în „Histrionia"* de Constantin Paraschivescu *(Histrionia* – Steluța Suciu în dialog cu Costache Babii);
  - 235 *La alegere: lumina sau liniștea* de Adrian Mihalache *(Bulgakov și secretul lui Koroviev* de Ion Vartic);
  - 237 *Examenul de maturitate* de M. Ghițulescu *(Examenul de maturitate* de Alexandra Ares);
  - 238 *Școala veselă* de M. Ghițulescu *(Dramaturgie* Iuliu Rațiu);
  - 240 *Freud este femeie și Ioana D'Arc bărbat...* de Cristiana Gavrilă *(La răscruce de Hagi, Freud(a) 1, 2* de M.M. Ionescu).

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 9–10/2005
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: **FLORICA ICHIM**

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU

ISSN 1220-4676

242 **Jurnal:** *Alecsandri – spectacol virtual* de B. Ulmu;
243 **Noi...**
  243 **în Ungaria:** *Teatrul Național din Craiova aplaudat la Gyula* de Mircea Ghițulescu;
  243 **în Italia:** *Cultura română în oglindă* de Silvana Cojocărașu;
  248 **în Grecia** – Răzvan Mazilu: *Dansul este un esperanto al corporalității* (interviu de Gina Șerbănescu);
252 **Lumea la noi**
  Mirajul alunecării pe gheață de Luminița Vartolomei;
254 **Din lume**
  254 **Edinburgh.** *De ce a ales Peter Stein o melodramă?* de Cătălina Panaitescu; *Fringe Festival* de Cătălina Panaitescu;
  261 **Festivalul de la Avignon – 2005** (traducerea și adaptarea Radu Slobodeanu);
  264 **Varna.** *Restaurant cu pește, de pe plajă* de Oana Borș; *„Sfumato": 15 ani de antropologie teatrală* de Andreea Dumitru; Margarita Mladenova și Ivan Dobcev: *Între teatru exctatic și agonia realității* (interviu de Andreea Dumitru);
  272 **Budapesta.** *Bienala de Dramaturgie Contemporană* de Ana Scarlat.
275 **Info UNITER**
277 **Calendar teatral**
279 **Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu se prezintă.**
291 **Teatrul Național Timișoara se prezintă.**
296 **Teatrul „George Ciprian" Buzău –** *Punct ochit, punct lovit!.*
304 **TVR Cultural se prezintă**

Revistă editată
de
FUNDAȚIA CULTURALĂ
„CAMIL PETRESCU"
și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU
Ciprian DUICĂ

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH

Cop. I: WILLIAM SHAKESPEARE
Portret de Soest, creat la 21 de ani după dispariția scriitorului și bazat pe amintirile pictorului. (© Amanda Mabillard).

Cop. II: ANCA ZAMFIRESCU șI LUCIAN IFRIM în *Inimă rece* după W. Hauff, regia Soroana Coroamă-Stanca (la Teatrul „Ion Creangă" – 1999).

Cop. IV: Regizorul MIRCEA CORNIȘTEANU, directorul Teatrului Național „Marin Sorescu" din Craiova. Fotografie de Silviu Purcărete.

Ⓟ

„Scena" – actualitate teatrală la TVR Cultural

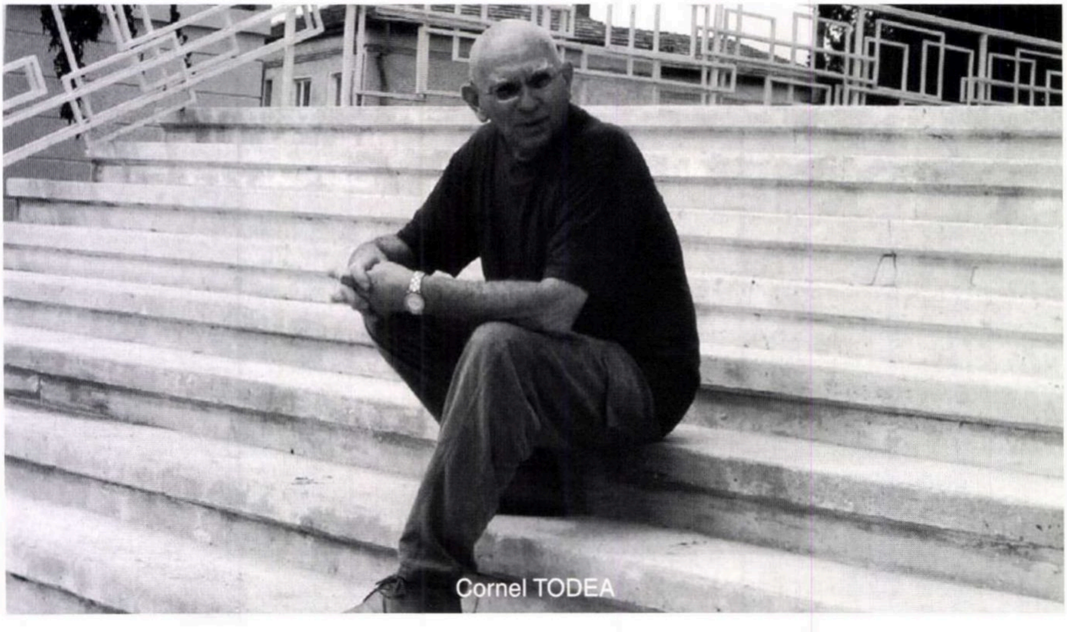
TVR Cultural vă propune să păstrați legătura cu lumea teatrului. Emisiunea *Scena*, moderată de cunoscutul regizor de teatru și film Cornel Todea, aduce în fața telespectatorilor TVR Cultural tot ce ține de actualitatea teatrală din România: artiști din lumea spectacolului, secrete de culise, dar și diverse evenimente teatrale de anvergură. Emisiunea se adresează tuturor celor pasionați de teatru, de la actori și regizori, critici sau cronicari până la simpli iubitori ai genului.

Pe lângă informarea publicului privind viața teatrală din România, emisiunea își propune să stârnească interesul pentru spectacol, să scoată la lumină ceea ce se petrece la repetiții, să dezvăluie cum se construiește un personaj și cum se recompune noua realitate a spectacolului; cu alte cuvinte, să reflecte o lume cu mecanismele ei interioare.

Fără a aborda un limbaj elitist și specializat, *Scena* vă oferă întâlniri speciale cu vedete reale ale teatrului și filmului românesc. Realizatorii de spectacole sunt surprinși atât în relație directă cu munca lor, cât și în dialog cu propriul public. Artiștii la debut, au șansa de a se face auziți și de a-și exprima punctul de vedere în raport cu arta teatrală contemporană.

Nu pierdeți, așadar, în fiecare **duminică, de la ora 19,55, pe TVR Cultural,** o emisiune de excepție despre tot ceea ce înseamnă teatru.

Moderator: **Cornel TODEA;** realizator: **Ruxandra ȚUCHEL**



Cornel TODEA

RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ

Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură. Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie de programe remarcabile la TVR Cultural.

www.tvr.ro

TVR CULTURAL

Alege valoarea

RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ

Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură.
Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie
de programe remarcabile la TVR Cultural.

www.tvr.ro

TVR
CULTURAL

Alege valoarea

muzică

RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ

Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură. Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie de programe remarcabile la TVR Cultural.

www.tvr.ro

TVR
CULTURAL
Alege valoarea

RĂMÂI CONECTAT LA CULTURĂ

Vezi dincolo de aparențe și privește adevărul în față: totul e cultură.
Hrănește-ți gândirea și eliberează-ți imaginația cu o antologie
de programe remarcabile la TVR Cultural.

www.tvr.ro

TVR
CULTURAL

Alege valoarea

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU-MUREȘ

I 3818

TEATRUL azi

numărul 11-12/ 2005

TEATRULazi

numărul 11–12 / 2005

TVR
CULTURAL

„La porțile ceriului”
O emisiune etno-antropologică cu Grigore Leșe
Din 2 octombrie la TVR Cultural

TVR Cultural propune telespectatorilor documentarul etno-antropologic: „La porțile ceriului”, un format inedit și profesionist semnat de Grigore Leșe, nume ce completează lista de personalități remarcabile care s-au alăturat echipei TVR Cultural.

Într-o perioadă în care oferta culturală grefată pe tradițional este supusă unui proces de șablonizare, într-o perioadă în care asistăm la o răsturnare a scării de valori, este necesară reevaluarea folclorului românesc și, implicit, a identității noastre.

Grigore Leșe vă propune o redefinire a conceptului de muzică tradițională și configurarea locului interpretului de folclor. Într-o lume a confuziilor, a incompetențelor, este fundamental să dăm o altă față culturii populare, care trebuie receptată și apreciată la adevărata ei valoare.

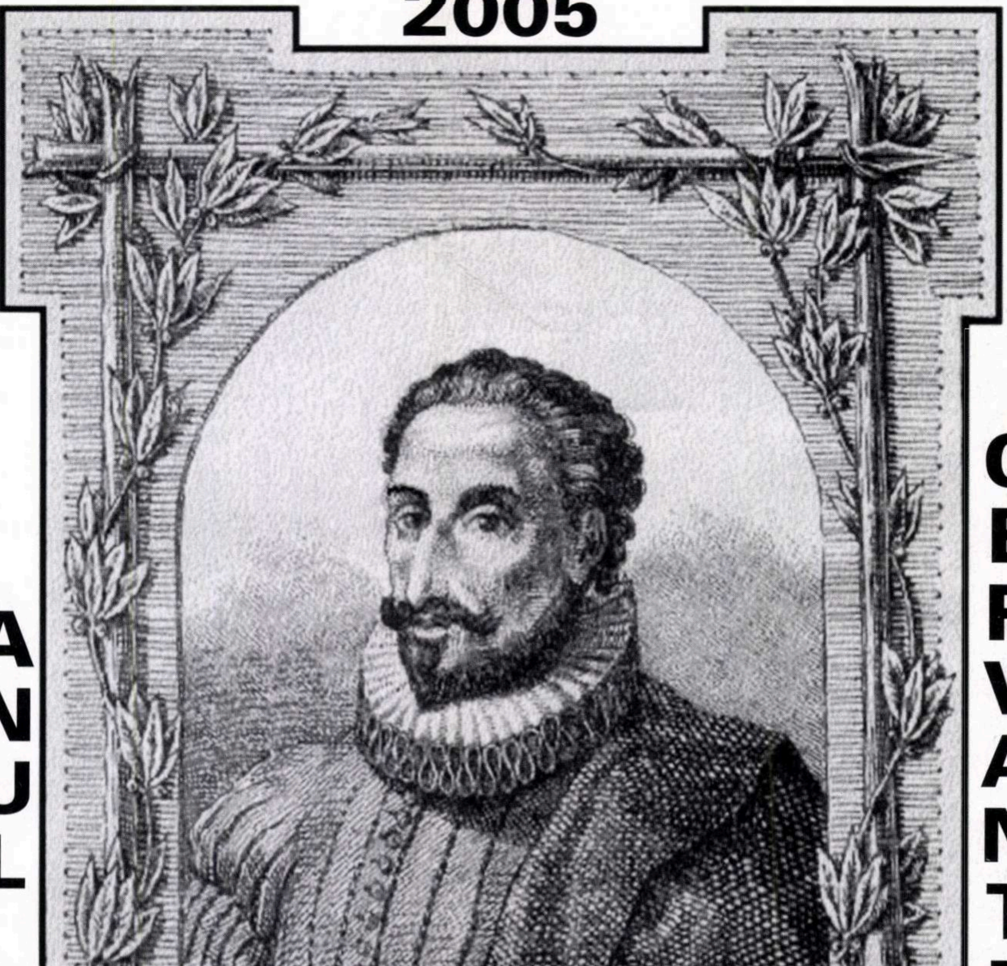
Noutatea emisiunii „La porțile ceriului” este data de abordarea imaginii satului românesc dintr-o perspectivă firească, fără intervenția realizatorului în desfășurarea vieții, a ritualului subiecților, fără cosmetizări și scenografii inutile. Vor fi prezentate muzici tradiționale, oameni, obiceiuri, locuri spectaculoase, peisaje deosebite.

Așadar, la fiecare două săptămâni, duminica de la ora 14,00, documentarul etno-antropologic „La porțile ceriului” își propune o întoarcere la obârșii, pentru că un popor care nu-și respectă tradițiile se va nărui spiritualicește.

TEATRULazi 1

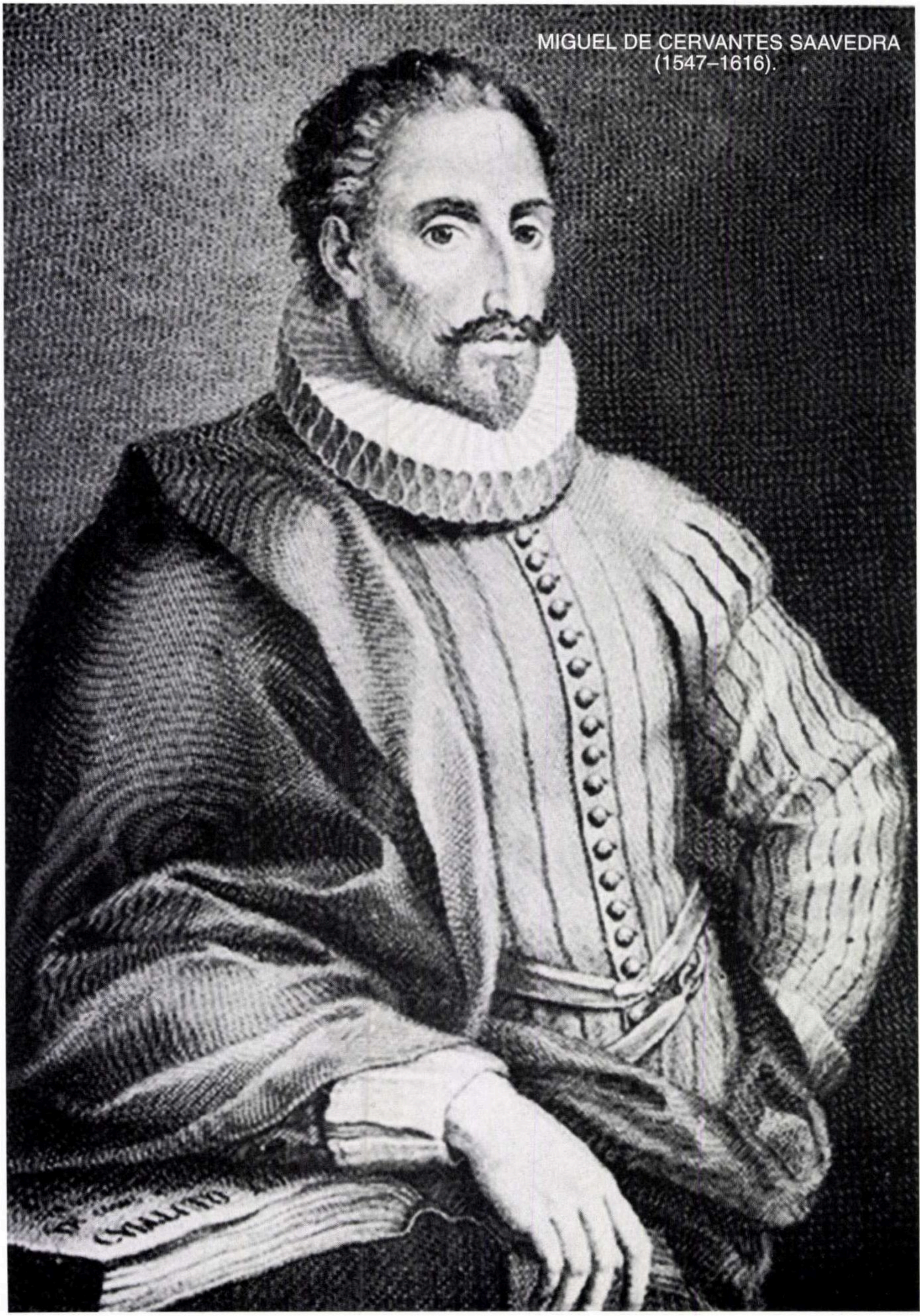
2005

ANUL CERVANTES



842.395

Biblioteca Judeţeană
MUREŞ
TÂRGU-MUREŞ



MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA (1547–1616).

Cătălina BUZOIANU

Despre Cervantes și despre „Don Quijote"

Un mare creator, aproape întotdeauna, se confundă cu opera sa. El dispare într-un fel, devine o enigmă, se dizolvă în mai multe niveluri de adevăr, din ce în ce mai înșelătoare. La Stratford, ghidul meu, un gentleman perfect, îmi vorbea enigmatic despre Shakespeare, subtil ca Sherlock Holmes. „Aici s-a născut, dacă s-a născut aici...", „aici a fost îngropat, dacă ar fi îngropat aici...". Mozart a fost aruncat într-o groapă comună și rămășițele lui au fost distruse în var. Nimeni nu știe cu adevărat dacă ciungul din Lepanto și-a pierdut brațul în celebra bătălie sau dacă el este acel Miguel de Zervantes, stranie coincidență, condamnat în contumacie să-i fie tăiată mâna dreaptă și la zece ani de exil, pentru că rănise cu spada un alguazil.

Se spune că marii creatori se confundă de obicei cu opera lor și cu personajele lor. Se spune că Don Quijote și Sancho Panza l-au înghițit pe Cide Hamete Benengeli, cronicar arab, nume tradus în spaniolă ca „ Fiul Cerbului", adică Cervantes. Dar autorul își face drumul în istorie ca Giness de Passamonte (cel care străbate muntele, Ghidul), ocnașul care își scrie cartea în închisoare, ca și Cervantes, în celula din Algamacilla de Alba, satul de al cărui nume nu vrea să-și amintească, celula în care i-a dat viață lui *Don Quijote.*

Sau poate își face drum în istorie ca Samson Carrasco, bacalaureatul din Salamanca, acel Cavaler al Oglinzilor, reflexul lui Don Quijote, sau acel cavaler al Lunii Albe, acea lună spre care se îndreaptă, la sfârșit, Cavalerul Tristei Figuri. Tot ceea ce știu este că acest om, hărțuit de viață, care a cunoscut umilința, mizeria cea mai abjectă, și-a creat eroii din propria lui suferință și din atrocitatea vieții lui, dar le-a dăruit nostalgia, nostalgia lui, nostalgia sublimului imposibil.

Tot ceea ce știu este că personajul și dublul său, vreau să spun Nebunia spiritului și Înțelepciunea corpului, găsesc o singură identitate în aventurierul de geniu ascuns în substanța lor de carne și de vis.

Cine este Cervantes? Cine este *Don Quijote*? Cine este *Sancho Panza*? Este omul contemporan al tuturor timpurilor, pe care le străbate într-o infinită căutare de sine însuși. Un spațiu închis este o cușcă prea strâmtă pentru cavalerul leilor în cușcă. Peste tot, cuști: curtea satului fără nume, cușca-închisoare unde este înlănțuit și, în sfârșit, scena unui teatru-cutie pe care o distruge. Rătăcitor este drumul său, așa cum este rătăcirea celui mai strălucit spirit din La Mancha.

„Raționamentele chemărilor iraționale la rațiune, din care, în fiecare zi, oamenii de bine toacă rație, fac anemică rațiunea" și o hăituiesc prin poarta rătăcirii. Este o frază aparent absurdă, la începutul romanului, dar ideologic perfectă. Aici se găsește cheia personajului și a dublului său: rația impusă rațiunii. Aici este revolta lui Don Quijote.

Pentru îndrăgostitul de absolut, lumea nu poate fi nimic altceva decât o copie vulgară a arhetipurilor ideale. Evadarea în vis, în rătăcire, descoperă urmele platonice în peștera din Montecino, unde Aldonza–Dulcineea este cea mai reală dintre fantome, iar nebunia lui Don Quijote se sparge în fața oglinzii realității. Dulcineea este alungată de o femeie ca oricare alta. Explorând caverna (subconștientul său), Don Quijote descoperă vindecarea maladiei sale. Psihoterapie curată!

Când și până unde se identifică cele două personaje – Don Quijote și Sancho Panza? Întotdeauna se afirmă că Don Quijote reprezintă visul, idealul, nebunia, și Sancho pragmatismul, realitatea, bufoneria. Menajera lui Don Quijote este cea care are dreptate. Sancho este tot atât de nebun, rătăcitor și rătăcit ca și Don Quijote. Și tot atât de trist în cușcă, și tot atât de îndrăgostit de libertate. Dacă Don Quijote este devorat de nostalgia inaccesibilului, Sancho este devotat până la moarte stăpânului său, modelului său inaccesibil. Sensul poetic al modelului este că Sancho are nevoie de nebunia și moartea lui Don Quijote pentru a înțelege, pentru a deveni un om întreg. La sfârșit, Don Quijote l-a invadat pe Sancho, el este în spiritul lui Sancho, în toată ființa lui. Sancho pleacă împreună cu Don Quijote în căutarea aventurilor, pentru că Sancho vrea el însuși să iasă din cușcă. El înțelege ficțiunile lui Don Quijote, dar devine duplicitar, pentru că nu vrea să părăsească aventura. La sfârșit, Sancho crede în adevărul ficțiunilor. Don Quijote face drumul invers. El este profetul vârstei de aur, el vede halucinațiile spiritului său ca un spectator. El predică filosofia dragostei ca și Don Juan, un alt personaj însoțit de dublul său; după Otto Rank, el iubește toate femeile, numai că este mai selectiv decât Don Juan. El reduce toate numele la unul singur. El face din Dulcineea imaginea ideală a femeii. De altfel, Dulcineea lui Cervantes este un personaj androgin, căci prima dată Don Quijote i se adresează cu „Îngerul meu“, iar îngerul este unul dintre actorii din carul comedianților pe care îl conduce Moartea.

Don Quijote iubește toată umanitatea în suferință. El îl iubește pe Sancho, fratele său. În cuplul Don Quijote–Sancho se află o altă imagine a androginului platonic. Contactul cu Sancho, și al său bun-simț, trezește îndoielile lui Don Quijote. El începe să înțeleagă, dar trebuie să ducă experiența până la capăt, pentru că refuză cușca, pentru că nu poate părăsi drumul libertății.

În culegerea de eseuri *Universuri paralele,* Jean Paris spune că *Macbeth* este o replică la *Infernul* din *Divina Comedie* a lui Dante*. Don Quijote* este, pentru Cervantes, o replică la Biblie. Figura omului primordial, Adam Kadmon, omul bătrân cu obrazul lung și emaciat și cu barba ascuțită, seamănă în mod straniu cu Don Quijote. Poate că Cervantes–Ben–Engeli dă o replică mitului omului primordial împărțit în două: omul de argilă și omul de spirit. Cervantes reface actul creației, dar el vrea să spună că, în secolul său, spiritul a devenit nebun, că a devenit tragica figură a Cavalerului Tristei Figuri. Din omul de argilă el face cealaltă jumătate, el îl face pe Sancho Panza: omul de carne, omul de pământ, ridicol și inocent, dar plin de viață și umor. Dacă Don Quijote este creat din cărți, Sancho este alcătuit din ceea ce produce pământul din La Mancha: vin, brânză, carne. Personajele sunt gata. Spectacolul tragicomediei umane poate începe.

Nu știu dacă Cervantes a descoperit realmente ceva nou în teatrul pe care l-a scris, dar cred că el a descoperit totul despre viață și despre teatru în romanul său teatral. Spațiul, scena, decorul acestui spectacol este drumul. Personajul și dublul său sunt doi centauri. Ei formează două corpuri comune cu animalele care le poartă pe drumul rătăcirilor, pe drumul libertății: Rosinanta și măgarul lui Sancho. Identitatea se naște când eroii schimbă animalele. Când Rosinanta este bătută, Don Quijote este purtat de măgar. Gines nu poate fura măgarul lui Sancho, carne din carnea sa, fără ca jumătatea smulsă din corpul său, în timpul somnului, să nu reacționeze. Transferul lui Sancho pe Rosinanta, motiv pentru care măgarul trebuie să dispară un timp, coincide cu evoluția lui Sancho, coincide cu un lanț de revelații care transformă un om sărac cu duhul într-un înțelept îndrăgostit de absolut.

Prin Sancho, Don Quijote devine idealul unei umanități reduse la stadiul de animal, dar care înțelege că are nevoie de un ideal pentru a fi liber, pentru a fi uman. Sancho pe Rosinanta semnifică identificarea cu Don Quijote. Nebunia lui Don Quijote se risipește în realitatea iubirii lui Sancho, căci adevărata poveste de dragoste platonică este între Sancho și Don Quijote. La sfârșit, Don Quijote este lucid, dar limpezirea de spirit înseamnă moartea sa, adevărul suprem care alungă nebunia. Pentru menajera lui Don Quijote, poarta curții este deschiderea spre neliniștitorul infinit. Pe drumul spre infinit, personajul și dublul său se întâlnesc cu fantomele realității și realitatea viselor, realitatea coșmarului. Un cortegiu de forme spectaculare, distruse cu sarcasm de Cervantes, care nu vrea să fie prizonierul unei forme spectaculare înghețate. Spuneam că o imagine esențială a spectacolului este Carul lui Thespis, carul comedianților: Moartea, Diavolul, Nebunul, Îngerul, Regele, Regina sunt măștile unei moralități, unui mister, unui dans macabru, care însoțesc rătăcirea vieții eroului și a dublului său. Ei trec prin diferite ritualuri de inițiere, prin diferite forme de spectacol, tratate în deriziune: turnirul, învestitura de cavaler, teatrul de marionete, pastorala, banchetul, concertul, înmormântarea, vânătoarea, procesiunile etc...

Chiar și procesul, ca formă spectaculară, în care Sancho arată tuturor înțelepciunea biblică a lui Solomon. Suntem în plin „cerc de cretă caucazian“, în plin Brecht.

Eroul tragic și dublul său clovnul, formulă shakespeariană, pornesc la drum. În accepția lui Jeane Marie l'Hôte, clovnul este un fel de zeu păgân, un fel de Pan. Este Sancho Panza. Eroul și dublul său, clovnul, se încrucișează pe drumul iluziilor cu spectacolele-oglindă ale realității distorsionate. Spectacole realiste, naturaliste, hiperrealiste, suprarealiste. O lecție de teatru complet. Texte care par extrase din *Hamlet,* despre teatru și despre actori. Texte despre condiția personajului, a „presonajului“ după Sancho, care privește detașat propria sa imagine. Cervantes pare vizionar. Nu numai Shakespreare, dar Brecht, Pirandello și mai ales Strindberg, în acel memento al visului: „ personajele se dedublează, se multiplică, se condensează, se risipesc. Cu 400 de ani înainte de esteticile teatrale ale secolului XX. Romanul teatral al lui Cervantes este o grotă fantastică în care se învârte o lanteră magică spre viitor. Pentru Don Quijote nu există decât o singură realitate – realitatea visului. Un drum crepuscular către o stea inaccesibilă. Străbătând praful, mlaștina, mizeriile, dejecțiile umane, trecând prin lovituri, crucificat pe aripile morii de vânt, cea mai teribilă metaforă asupra condiției umane, aceasta e realitatea lui Don Quijote. Străbătând câmpii, munți, de-a lungul unui drum drept sau în labirintul pădurilor, în peștera-mamă, în razele soarelului sau la lumina tremurătoare a stelelor, Don Quijote–Sancho–omul, urcă pe o scară spre cer. Este ultima replică spusă de Marcela, păstorița, îndrăgostită de libertate, pentru că, din toate formele spectaculare, Cervantes salvează pastorala ca și Shakespeare. E sfârșitul lui Don Quijote, sensul profund al pastoralei, întoarcerea omului în Cosmos.

Spectacolul creat în Castilla – La Mancha a fost repetat într-o mănăstire din Alcazar de San Juan și a avut premiera la Toboso. S-a j ucat mult ca spectacol itinerant, închis în curtea miracolelor, sau pur și simplu într-o sală de teatru. Poarta spre libertate era deschisă.

Din volumul ***Mnemosina, bunica lui Orfeu,*** recent apărut, ca supliment al revistei noastre, în seria: **„Eseuri, cronici, însemnări teatrale“**.

Laura HORMIGÓN
(Primă Balerină a Baletului Național din Cuba)

Don Quijote în balet

Desigur că Cervantes nu și-a imaginat acum patru sute de ani – când s-a publicat pentru prima oară *Iscusitul Hidalgo Don Quijote de La Mancha* – că opera sa literară va servi ca sursă de inspirație pentru creații simfonice, adaptări teatrale, opere, operete, coregrafii etc, oferindu-i astfel culturii spaniole faimă și glorie universală.

Începuturi

Cea mai veche coregrafie cunoscută s-a montat la Viena și datează cu aproximație din 1740, purtând semnătura lui Franz Hilverding. Tot la Viena (în 1768), Jean-Georges Noverre a creat o nouă versiune pe muzica lui Josef Starzerin, o satiră împotriva propunerilor baletistice ale rivalului său, Gasparo Angiolini.

Mai multe documente s-au păstrat despre baletul comic în trei acte *Don Quijote și Ducesa* (libretul semnat de Favart și muzica de Boismortier), a cărui premieră a avut loc la Academia Regală de Muzică din Paris, în 1743. Montarea, ce are la bază cea de-a doua parte a romanului, reflectă confruntarea dintre două lumi distincte: cea a *Ducesei* și, respectiv, cea a lui *Don Quijote*. În contextul tradiției dramatice din epocă, conflictul central se bazează pe confruntarea dintre cinism și idealism, atît de actual în ziua de azi, reprezentând o inovație semnificativă ce conferă montării o autentică tensiune. De asemenea, finalul deschis, reprezentat de o *chacona* (dans foarte popular în Spania secolelor al XVI-lea și al XVII-lea) îi dă spectacolului un caracter modern. Din punct de vedere muzical, montarea conținea pasaje ritmate scurte, *gavottes, bourrés, passepieds*, și chiar un *Aire Español* acompaniat de castanietele de rigoare.

În Italia anului 1783 descoperim un *Don Chisciotte* a cărui coregrafie este semnată de Paolo Franchi pentru *Teatrul Scala din Milano*. Muzica acestei montări îi aparține lui Angelo Tarchi. O altă producție italiană (La Scala, în 1792) poartă semnătura coregrafului Antoine Pitrot și a compozitorului Zingarelli.

A crea argumentul unui balet după întreg romanul lui Cervantes este practic imposibil din cauza lungimii și complexității sale, motiv pentru care coregrafii au selecționat de-a lungul timpului determinate capitole de la care și-au compus libretele.

Totuși, popularitatea romanului ca bază pentru spectacole de balet a crescut de-a lungul secolului al XIX-lea.

În 1801 *Don Quijote* revine la Opera din Paris o dată cu premiera spectacolului *Nunțile lui Camacho* de Louis Millon, în care rolul lui Basilio este interpretat de August Vestris. Pentru prima oară, în această coregrafie, sunt incluse episoadele comice în care intervin *Quiteria (Kitri), Basilio* și *Camacho (Gamache)*. Tot acum apare pentru prima oară *Gamache*, adaptarea în franceză

Laura HORMIGÓN *(Kitri)* și M. A. BLANCO *(Quijote)*,
în spectacolul *Don Quijote* al Baletului Național din Cuba. City Center, New York (2003).

a numelui lui Camacho, tânăr țăran bogat, nume ce s-a păstrat și în versiunile ulterioare, mergând până în zilele noastre.

În Rusia, prima producție cunoscută a avut două acte și-a fost realizată de Charles Didelot. În Anglia, în 1809, s-a pus în scenă un *Don Quijote* semnat de D'Egville pe muzica lui Venua. Libretul spectacolului lui Millon a fost remontat ulterior de August Bournonville pentru spectacolul său *Don Quijote sau nunțile lui Camacho* (Copenhaga, 1837), în trei acte, pe muzica semnată de Rossini, Mehul și Schneitzhoeffer, printre alții. Salvatore Taglioni a prezentat propria sa versiune pentru *Teatro Regio din Torino* în 1844, iar Paul Taglioni, fratele balerinei Maria Taglioni, și-a prezentat propria versiune a lui *Don Quijote* la Berlin în 1850, pe partitura lui Strebinger.

Don Quijote, pornind de la Petipa

Fascinat de muzica, dansurile și farmecul sudului peninsular iberic, faimosul coregraf Marius Petipa profită de o lungă călătorie în Spania pentru a-i cunoaște și studia în profunzime cultura.

În 1869, prezintă pe scena *Teatrului Balșoi din Moscova* prima sa versiune după *Don Quijote*, pe muzica compusă de L. Minkus. Aparițiile lui *Quijote* și *Sancho* depind de trama baletului, bazat pe aventurile amoroase ale Quiteriei, Kitri în balet, și ale lui Basilio. E vorba de un spectacol monumental în patru acte și opt scene, adaptat gustul publicului Moscovei din acel moment, conținând spre exemplu, dansuri de grup. Montarea abundă în elemente ce accentuează „farmecul local" spaniol. Conform criticului N. Roslaieva, „erau diferite dansuri autentic spaniolești", cum ar fi *Zingara*, *Jota*, *Morena* pentru Kitri și Basilio, *Lola* pentru corpul de balet și un excitant moment de dans interpretat de balerine îmbrăcate în toreadori, dans ce ulterior Gorski îl va păstra în spectacolul său, interpretat însă de balerini. Versiunile ulterioare, până la cele mai recente, au păstrat respectivul moment.

În 1871, Petipa concepe pentru *Baletul din Sankt Petersburg* o a doua versiune a *lui Don Quijote*, restructurând baletul anterior într-un prolog, cinci acte, unsprezece scene și un epilog. Folosește aceeași muzică, dar introduce schimbări în coregrafie, fapt controversat în epocă: creează un personaj dublu Quiteria-Dulcineea, amândouă fiind interpretate de aceeași balerină, adaugă un act a cărui muzică este semnată tot de Minkus, în care apar *Driadele* și curtea unui *Duce* și a unei *Ducese*. Petipa și-a justificat schimbările prin faptul că publicul moscovit ar fi preferat o interpretare mai clasică și mai rafinată a baletului și, de asemenea, o mai mare puritate academică a pașilor de dans.

Aleksandr Gorski a fost discipolul lui N. Volkov și al lui Petipa. În afara propriilor coregrafii, Gorski recreează balete concepute și prezentate în epoci precedente. În cazul lui *Don Quijote*, pornește de la versiunea lui Petipa, cea montată la Sankt Petersburg, pentru a prezenta în 1900, la Moscova, propria sa coregrafie, ocazie cu care își pune în practică ideile novatoare despre dramaturgia baletului, aplicând spectacolului de dans tehnica teatrală a lui Stanislavski și realismul său dramatic.

Publicul acceptă fără rezerve această nouă versiune, însă critica de specialitate se arată mai sceptică, motiv pentru care Gorski le răspunde: „Ceea ce se remarcă în creația mea este mișcarea continuă a grupurilor; scenele au fost concepute într-o formă nouă, proprie mie". La premiera spectacolului prezentat la Sankt Petersburg în 1902 au dansat: Matilda Ksesinskaia (*Kitri*), N. Legat (*Basilio*), Anna Pavlova (*Juana*) și Tamara Karsavina (*Cupido*). Mărturisirea Karsavinei demonstrează noutatea montării, inclusiv pentru balerinii prezenți în spectacol:

„În coregrafia propusă de Gorski, am descoperit un element complet nou și necunoscut – nu doar dansul se transformă într-o parte organică a poveștii, ci întreaga structură a baletului capătă un sens și o logică în cadrul acțiunii dramatice. Înainte, corpul de balet era doar un fundal static, pasiv. „Astfel s-a născut *Don Quijote*-le cel mai răspândit în lumea baletului și care a rezistat până în zilele noastre, făcându-l cunoscut în întreaga lume.

În 1940, tot pe scena *Teatrului Balșoi* din Moscova, R. Zaharov a creat, pornind de la versiunea Petipa–Gorski, propriul său balet în trei acte și șapte scene. *Pas de deux*-ul din actul al treilea a devenit din acest moment extrem de popular. Ulterior, W. Borkowski pune în scenă un *Don Quijote* la Teatrul Empire din Liverpool în 1962 cu „Baletul Rambert“, devenind, astfel, prima montare completă prezentată în afara Rusiei. La rândul său, R. Nureiev realizează mai multe montări ale lui *Don Quijote*, prima dintre ele pentru Opera din Viena în 1966; ulterior, în 1970, pentru „Baletul din Australia“ folosește desenele lui B. Kay, montare ce a fost filmată în 1973. Pentru ultima sa producție, la Opera din Paris în 1981, colaborează cu scenograful A. Beliaiev, companie ce păstrează și azi spectacolul în repertoriu. M. Barâșnikov a creat propria sa versiune la New York, în 1978.

Alte montări cu libret și muzică proprie

Montările menționate anterior au toate ca punct de plecare creația lui Petipa–Gorski–Minkus, dar au existat însă și alte spectacole cu coregrafie și muzică originală, mai toate realizate în secolul XX, cum ar fi *Portretul lui Don Quijote* de A. Millos, pe muzica lui G. Petrassi, la Paris în 1947. Opera din Berlinul de Est pune în scenă în 1949 propunerea lui T. Gsovski, partitura muzicală

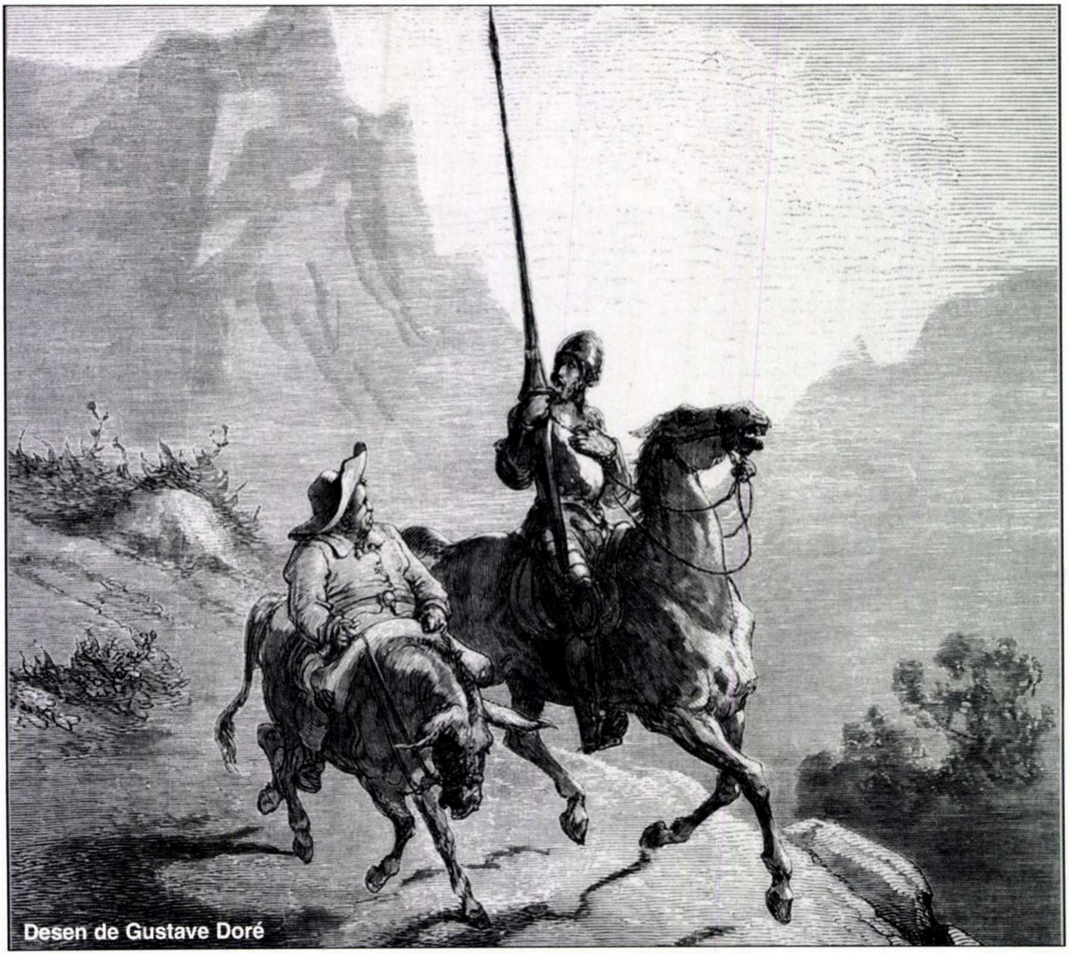
"Don Quijote", balet pe muzica lui L. Minkus, în coregrafia lui A. Fadeicev.
În imagine: Laura HORMIGÓN *(Kitri)* și Óscar TORRADO *(Basilio)*. Rostov (Rusia), 2004.

aparținându-i lui L. Spies. *Don Quijote* de Ninette de Valois (Covent Garden, 1950), pe muzica compozitorului Robert Gerhard, i-a avut ca protagoniști pe Margot Fonteyn (*Dulcineea*), Robert Helpmann (*Don Quijote*) și A. Grant (*Sancho*). După un turneu în Statele Unite, spectacolul a fost scos definitiv din repertoriu.

Georges Balanchine, care a colaborat în 1916 la versiunea Petipa–Minkus la *Teatrul Mariinski*, realizează propria sa versiune în 1965 pentru State Theater din New York, spectacol pentru care folosește partitura lui Nikolai Nabokov, compusă în strânsă colaborare cu coregraful. O montare spectaculoasă, în trei acte, cu animale vii în scenă, având scenografia semnată de Esteban Francés. La premieră, rolul *Dulcineei* a fost interpretat de Susanne Farrell, iar Balanchine în persoană l-a interpretat pe *Iscusitul Hidalgo*, una dintre puținele sale apariții ca balerin: „Modul în care am narat povestea nu păstrează firul epic al romanului. Problema a fost să decid ce trebuie povestit și ce trebuie lăsat deoparte.“

Traducere de Ioana ANGHEL

Notă: Promitem cititorilor noștri că în numărul viitor vor găsi și alte materiale legate de destinul operei lui Cervantes.



Desen de Gustave Doré

FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU

Marina CONSTANTINESCU
(selecționer unic și director artistic)

Argument

Am acceptat să construiesc artistic Festivalul de anul acesta în secunda în care mi s-a cristalizat o idee, un concept care să scoată evenimentul lumii noastre teatrale de pe un traseu ușor intuibil. Nu despre șocuri este vorba, deși, uneori, sunt necesare. Este vorba despre un proiect solid, care se poate dezvolta armonios în continuare dacă se scapă, în țara asta, de heirupisme, de boala lucrurilor făcute în ultimul minut, de isterie și se dorește să se facă pasul spre normalitatea profesionalismului. Vreau să parcurgem cu toții, aceia care credem cu adevărat în teatru și în valorile lui, un interval cu un conținut estetic major, flexibil, un interval al întâlnirii, al dialogului și al comunicării, ca pe o formă de regăsire interioară, de regăsire și redefinire a breslei noastre. Fără prejudecăți.

Am gândit și structurat această ediție a Festivalului Național de Teatru ca pe o reverență față de creator și de valoarea lui. De aceea, proiectul meu îl are pe REGIZOR ca protagonist. Și asta pentru că întotdeauna l-am considerat pe regizor nu doar liantul unei trupe, interpretul unui text, călăuza actorilor spre dimensiunea performanței și aceea a libertății interioare, ci un lider spiritual, un formator de opinii, un element esențial de coagulare a unor energii, emoții, idei. Atât pe scenă, cât și în cetate. Este important mesajul spiritual pe care îl primește orașul, spectatorii, cei care vor acumula energiile bune și se vor încărca pozitiv pentru mai departe, pentru artă, pentru viața lor.

Ar fi o șansă pentru toți să petrecem o săptămînă împreună, privind ceea ce am considerat reprezentativ pentru cei mai importanți regizori, din punctul meu de vedere, în stagiunea 2004–2005. Poate fi și o provocare, la urma urmelor, să vezi cum a lucrat același creator cu doua trupe diferite, pe două texte diferite, la două teatre diferite, în aceeași stagiune. Cum la fel de interesant va fi să-i privim în succesiune, la finalul săptămînii având portretul, imaginea unei etape teatrale. Acest tablou este alcătuit ca un puzzle, din figurile proeminente ale regiei românești, din energiile lor de acum, ale actorilor și scenografilor cu care au lucrat, din stările lor, din obsesiile lor stilistice și umane.

Văd acest festival, această ediție și ca pe o șansă să strângem breasla în jurul valorii, a spiritului, amiciției și solidarității.

Comunicatul festivalului

Proiectul propus pentru ediția 2005 de către directorul artistic și selecționerul unic al Festivalului, desemnat de UNITER în persoana criticului de teatru **Marina Constantinescu**, îl are în centru pe ***Regizor***.

Observând că stagiunea 2004–2005 a fost una fastă, aproape toți marii autori de spectacol lucrând pe scene din întreaga țară, **Marina Constantinescu** își propune să reconstituie, la nivelul selecției, nu doar coerența unor trasee artistice individuale, ci și aerul de familie spirituală al regiei românești contemporane. O familie care își recunoaște valorile și le celebrează, neuitând, totodată, să facă o reverență marilor săi dispăruți – gest în care se înscrie și ideea directorului artistic al Festivalului de a dedica cea de-a XV-a ediție memoriei lui **Vlad Mugur**.

Pentru creatorii de spectacol – maeștri, artiști consacrați sau proaspăt remarcați –, **Festivalul Național** se dorește un prilej de întâlnire și de dialog dincolo de granițele strâmte ale unei generații sau alteia. Pentru breasla oamenilor de teatru – șansa de a se (re)solidariza în jurul valorii. Iar pentru public, pentru cetate – bucuria de a urmări spectacole cu *stil* și cu *performanțe* actoricești, discursuri reflexive sau angajate, montări care celebrează o strălucită tradiție și spectacole de ruptură, viziuni care confirmă sau reinventează spațiile convenționale de joc.

În ***Secțiunea oficială*** a Festivalului, suita ***regizorilor*** nominalizați cu una sau chiar două montări este impresionantă: **Liviu Ciulei**, cu spectacolele *Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello – anunțat în deschiderea Festivalului – și *Henric al IV-lea* al aceluiași autor, producții ale Teatrului „Bulandra“; **Alexandru Tocilescu**, cu *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu* de Th. Denis Dinulescu, la Teatrul Mic; **Mihai Măniuțiu**, cu spectacolele *Woyzeck* de Georg Büchner, de la Teatrul Maghiar din Cluj și *Shoah. Versiunea Primo Levi*, de la Teatrul de Stat din Oradea; **Alexandru Dabija**, tot cu două creații: *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, de la Teatrul „Sică Alexandrescu“ din Brașov și *Trei surori* de A.P. Cehov, de la Teatrul „Toma Caragiu“ din Ploiești; **Victor Ioan Frunză**, cu *Scaunele* de Eugène Ionesco, de la Teatrul German de Stat din Timișoara și *Darul Gorgonei* de Peter Shaffer, de la Teatrul „Tony Bulandra“ din Târgoviște; **Tompa Gábor**, cu spectacolele *Casa de pe graniță* de Slawomir Mrožek, de la Teatrul „Radu Stanca“ din Sibiu și *Medeea – cercuri*, după Euripide, de la Teatrul Municipal din Novi Sad (Serbia – Muntenegru); **Alexander Hausvater**, cu *Cymbelin* de W. Shakespeare, de la Teatrul German de Stat din Timișoara; **Dragoș Galgoțiu**, cu *Portretul lui Dorian Gray*, după Oscar Wilde, la Teatrul Odeon; **Felix Alexa**, cu spectacolul *Gândirea* de Leonid Andreev, la Teatrul Național din București; **Bocsárdi László**, cu *Nu se știe cum* de Luigi Pirandello, la Teatrul „Nottara“; **Radu Afrim**, cu *Cheek to Cheek* de Jonas Gardell, realizat la același teatru; **Vlad Massaci**, cu *Romanțioșii* de Edmond Rostand, la Studioul de Teatru Casandra; **Gianina Cărbunariu**, regizoarea spectacolului cu propriul text, *mady-baby.edu*, la Teatrul Foarte Mic; **Ana Mărgineanu**, semnând scenariul și regia spectacolului *8PT, N9UĂ, 89... fierbinte după '89*, la Teatrul Foarte Mic; și, nu în cele din urmă, **Radu-Alexandru Nica**, recent premiat pentru debut la

Gala UNITER, cu spectacolul *Nora*, după Henrik Ibsen, de la Teatrul „Radu Stanca“ din Sibiu.

Un eveniment îl va constitui prezența lui **Silviu Purcărete**, invitat să închidă ediția 2005 cu montarea sa de referință, realizată în urmă cu două stagiuni, *Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului*, după W. Shakespeare. Silviu Purcărete a primit anul acesta, în cadrul Galei UNITER, Premiul pentru cel mai bun regizor, iar producția Teatrului Național din Craiova – Premiul pentru Cel mai bun spectacol.

În ambiția de a contura o panoramă cât mai completă a numelor regiei românești actuale, Festivalul va găzdui premiera oficială cu *Triumful dragostei* de Pierre Marivaux, în regia lui **Alexandru Darie**, la Teatrul „Bulandra“.

Tot sub egida Festivalului, dar în afara selecției oficiale, se va regăsi numele lui **Yuri Kordonski**, regizor invitat pentru a patra oară să monteze pe o scenă bucureșteană, de astă dată propria dramatizare după nuvela *Inimă de câine* de Mihail Bulgakov, la Teatrul Național din București.

Autoprezentări

Silviu PURCĂRETE

În franceză, titlul consacrat al piesei nu este **A douăsprezecea noapte**, ci **Noaptea regilor**, tocmai pentru ca sensul întâmplărilor să se regăsească într-o sărbătoare cunoscută francezilor. La noi, a douăsprezecea noapte de la Crăciun corespunde cu Boboteaza. Pentru englezi semnificația era iarăși foarte clară. Dar, în limba română, **A douăsprezecea noapte** n-are nici un înțeles. Piesa ar trebui tradusă ca **Noaptea de Sfântul Ion** sau **Noaptea de Bobotează**, dar nici așa nu i se dă o semnificație corectă. Despre ce este vorba? Piesa e o comandă făcută lui Shakespeare de regina Elisabeta, care obișnuia să încheie, în această a douăsprezecea noapte, ciclul de petreceri începute de Crăciun, cu un spectacol special comandat. Asta i-a cerut lui Shakespeare: o piesă de Bobotează, o piesă de Sfântul Ion. O piesă de la sfârșitul chefurilor. Așa că am ezitat între a-i spune **Noaptea de la sfârșitul chefurilor** sau **Noaptea de la spartul târgului**.

E o canava, o piesă scrisă „în a douăsprezecea noapte“, la sfârșitul petrecerilor. Ea degajă acest sentiment de sfârșit, de melancolie, această tristețe a sfârșitului. Un sfârșit dulce și amar în același timp. Asta m-a atras.

Alexandru TOCILESCU

O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu a fost scrisă la dorința mea, prin 1994, când am considerat că trebuie să înceapă o acțiune de demitizare a personajelor despre care se vorbește în text. Piesa nu a fost receptată, la vremea respectivă, de teatrele spre care am mers cu propunerea mea, deși, directorilor li s-a părut foarte amuzantă.

Până la urmă, Florin Călinescu a fost cel care a dorit ca textul să se joace la Teatrul Mic și ca el să interpreteze personajul principal... În felul acesta s-a putut realiza spectacolul.

Interesant de pomenit este faptul că, după ce această montare a apărut pe piața de spectacole din București, personajul Ceaușescu a început să fie tratat în cheie comică și în clipuri publicitare, și în tot felul de emisiuni; într-un fel, s-a dat liber la „folosirea“ acestui personaj în diverse scopuri. El a pierdut aura mistică pe care o avea și a revenit, ca un obiect de bun comun, printre noi...

Mihai MĂNIUȚIU

Woyzeck e un spectacol pentru aceia dintre noi care își simt în mod acut fragilitatea în fața lumii, a destinului și a semenilor, dar care știu, în același timp, că tocmai această fragilitate poate fi calea de acces spre o trăire mai autentică și mai intensă a vieții, fie și cu prețul suferinței și al durerii... *Woyzeck* e o sonată pentru iubire, într-o lume a (ne)iubirii, o lume lipsită de fragilitate, în care existența omului a devenit deșertică, minerală. Iubirea, asemeni tuturor marilor valori existențiale care ne fac mai umani, mai vii este fatalmente fragilă, deoarece, aidoma lor, este de neînlocuit.

Tompa GÁBOR

Este oare posibilă viața omului în afara vieții sociale, a istoriei? Sunt angoase spre care teatrul lui Mrožek conduce premeditat, fără să schițeze nici o dezlegare. Secolul nostru este un secol al motivațiilor imediate în care politicul sau mass-media pătrund fără scrupule în intimitatea individului, a omului de rând, sugrumându-i cele mai elementare libertăți, făcându-i viața imposibilă. *Casa de pe graniță* este metafora absurdă a alienării omului simplu în vremuri de *eternă* tranziție. Conflictul implicit dintre personalitatea umană și ingerințele istoriei capătă o ilustrare grotescă, adesea cu simboluri transparente în care formalismul convențiilor este îngroșat până la caricaturalul coșmaresc. Calmul idilic al unei familii obișnuite este bulversat de apariția intempestivă în casă a unor diplomați, care, motivându-și amestecul prin emfatice rațiuni istorice, statornicesc frontiera dintre două state în mijlocul casei. Astfel se va ajunge ca bariere să despartă membrii familiei, dar și oameni de farfurii. Casa se va rostogoli încet spre tăvălugul pustiitor al războiului. Sau poate al „păcii“ și al luptei continue împotriva unui dușman imaginar de care avem mereu nevoie? Pot fi oare evitate constrângerile civilizației contemporane? Există oare o graniță și în noi, care ne face să reacționăm printr-o pasivitate conformistă? Putem fugi de lume, dar unde?

*

Trăim într-o epocă a motivațiilor imediate, în care tragediile individuale reprezintă cel mult o curiozitate jurnalistică de pe prima pagină sau o știre senzațională de ultimă oră la televizor. Este vremea lipsei de compasiune, a indiferenței și nepăsării fa ță de soarta semenilor noștri. Corul trebuie să fie purtătorul acestei idei, opinia publică, aceea care manipulează, provoacă, incită, mimează atenția și întoarce spatele și care e și ea manipulată.

Medeea este, nu în ultimul rând, tragedia responsabilității colective. Asistăm neputincioși și pasivi la marile tragedii ale lumii. Suntem părtași și, deci, vinovați. De aceea am renunțat la decor, trasând cu creta niște cercuri concentrice, în interiorul cărora fiecare personaj are un spațiu limitat de mișcare. Nimeni nu poate ieși din propriul cerc; nimeni nu-l poate atinge pe celălalt. Pentru că unica atingere înseamnă moartea. (Numai copiii și Kronos vor putea trece de limitele propriului lor cerc.)

Care dintre noi nu s-a simțit alienat? Putem fi străini în lume, în propria noastră țară sau casă, dar și în propriul nostru trup sau suflet. Durerea de tip *Medeea* este foarte greu de uitat sau izolat. Sălășluiește pe meleagurile noastre.

(Fragmente dintr-un jurnal de repetiție, preluate din caietul-program al spectacolului)

Victor Ioan FRUNZĂ

Acum trei ani am inițiat o cercetare teatrală pe tema operelor lui Eugène Ionesco. După **Lecția**, care ne demonstrează că orice profesor își omoară elevul, și **Regele moare**, în care înțelegi într-un târziu că tronul regal este de fapt un pat de spital – am ajuns acum la **Scaunele**, o istorie despre „Marele Nimic“, înțeles ca imposibilitate de recuperare a memoriei.

*

Darul Gorgonei de Peter Shaffer este un text pe care l-am purtat cu mine 5 ani. Cred că este o operă fundamentală mai ales într-un timp teatral dominat de cultura fragmentului, infantilizarea gusturilor, supralicitarea temei; un timp în care spectacolele devin tot mai mici – la propriu și la figurat.

Dragoș GALGOȚIU

Povestea lui Oscar Wilde despre *Dorian Gray* ne apropie – ca *Ghilgameș* și ca *Faust* –, de marile visuri, de melancoliile iscate de misterul morții, de tinerețe și nemurire.

Fantasma estetică, irealitatea scenei de teatru, au vocația de a renaște o mare și fascinantă himeră...

Tabloul-oglindă și oglinda care acoperă scena de teatru, reflexele imateriale și imaginile multiplicate ale spectacolului, amintesc de o altă mare poveste, scufundarea lui Narcis în propria-i frumusețe. Dansul tăcut și misterios al unor personaje, teatrul în teatru, oglinda și frumusețile ei sufocante reprezintă o regresie a lumii reale spre artificiu, spre imagini interioare, aparent cunoscute, probabil visate. Paradisul teatral este însă luminat de culori otrăvite, e un Paradis bolnav, decadent, imaginile picturale și intensa nostalgie a fericirii transfigurate în poezie a nefericirii amintesc de peisajele lui Caspar David Friederich, pictorul filosofilor, cel care pictând absolutul picta perspective dincolo de care era doar abisul, golul...

Utopia lui Wilde e fantasma poetului care nu suportă ceea ce este și îmi amintește de mituri vechi în care oamenii sfidau zeii. Imaginarul lui Wilde e un fel de antidot la lumea reală. Cred că avem nevoie de asta. Din când în când, presiunea lumii reale are nevoie de estetismul nud, de fantasme, de balet și de magia teatrală, de evadare pe insula lui Prospero.

Estetismul radical, cel care ascunde revolta, amintește de Ecleziast; povestea vieții lui Wilde este un mare exemplu. Viața murdară, degradarea ființei, urâtul, răul și agresivitatea lumii din jur ne amintesc mereu asta.

Povestea lui Dorian Gray este o baie dureroasă de utopie și frumusețe.

Alexandru DABIJA

Pare a nu mai fi chiar atât de prost gust să spui că vine sfârșitul lumii, nu-i așa ?

Pe 27 septembrie 1929, câteva zeci de oameni s-au adunat cu lumânări în mâini pe un câmp de lângă Ploiești să aștepte sfârșitul lumii. Și eu cred că trebuie să-l așteptăm, dar, cum să zic, mai sfioși.

În aceste două spectacole m-am ocupat aproape numai de spațiu. Cât mai mult spațiu la Beckett, cât mai puțin la Cehov.

Între plecarea la Moscova și venirea lui Godot se poate pune semnul egalității. Restul este o problemă de spațiu scenic, adică de câți metri pătrați ai nevoie pentru a pune în scenă demonstrația acestei egalități. E nevoie doar să joci succesiv *n* spectacole cu Beckett în spații din ce în ce mai mari și cu Cehov în spații din ce în ce mai mici.

Tot pe baze matematice putem spune că infinitul lui Beckett este mai mare decât infinitul lui Cehov așa cum, firesc, mulțimea infinită a numerelor iraționale este mai mare decât mulțimea infinită a numerelor raționale.

Dacă oamenii sunt tâmpiți, ceea ce este dificil de contestat cu argumente solide, a-ți umple timpul cu tâmpenii este, pe cale de consecință, cea mai umană îndeletnicire.

Am făcut aceste spectacole pentru a mă opune activ oricărei idei de progres și competiție în artă. *Godot* este un divertisment metafizic, iar *Trei surori* un divertisment psihologic.

Felix ALEXA

Nu numai maimuța Jaipur moare de tristețe și dor în piesa lui Andreev, ci o întreagă lume. Încet, fără să realizeze măcar, oamenii își secătuiesc lumea interioară, a minții și a sufletului, într-o viață alertă, plină de convenții, ce le dă iluzia intensității. Viața reală, minunată și fascinantă, se află, cum spune un personaj al piesei, în spatele fiecăruia dintre noi. O simțim, dar câți, oare, putem „întoarce capul“ pentru a o trăi cu adevărat?

Aproape nimic din celebra „atmosferă rusească“ nu există în spectacolul meu. Nu asta m-a interesat, ci impactul acestei piese stranii acum. Azi. Duritatea și poezia ascunsă a violenței ce transpare în spatele replicilor. Asemănătoare lumii în care trăim.

Gândirea este un spectacol despre ambiguitate. Acea ambiguitate care dă sens, profunzime și valoare unei vieți.

O viață paralelă, pe care o avem fiecare „în cap“, dar pe care ne e frică s-o trăim până la capăt.

Bocsárdi LÁSZLÓ

Simt tragedia omului care a fost aruncat în viața asta și simt nevoia lui de a se întoarce într-o lume în care este armonie. Este ceea ce îmi doresc și sunt sigur că și toți ceilalți au nevoie să găsească. În viață sunt momente foarte dure în care, chiar în nenorocire, apare, paradoxal, această armonie totală, ce mă face să gândesc că există o altă lume, există o altă combinație din care venim și în care vrem să ne întoarcem. Dacă reușesc să construiesc în teatru acest adevăr al vieții, dacă pot să fac să transpară existența divinității, atunci înseamnă că mi-a reușit spectacolul. De fapt, este vorba de singurătatea omului. Singurătatea este punctul de pornire și pentru relația dintre femeie și bărbat, și pentru relația omului cu moartea. Dacă o conștientizăm și îi dăm adevărata măsură, atunci ajungem la lucrurile cele mai importante. Este problema singurătății sacre.

Alexandru DARIE

Triumful dragostei este o piesă despre evanescență, despre misterul sentimentelor, despre căile ciudate ale iubirii, despre schimburi de identități, identități multiplicate în așa fel încât nu știi niciodată când și unde vor sfârși, despre imposibilitatea de a separa sentimentele sincere de falsitate și minciuni, o lume în care chiar și minciunile sunt trăite atât de sincer și în care se joacă atâtea jocuri, încât lucrurile sunt întotdeauna pe muchie și adevărurile învăluite la nesfârșit.

Când avem voie să mințim în numele iubirii sau, mai degrabă, avem, oare, dreptul și până unde putem merge în acest demers?

Ne dă iubirea dreptul să ne jucăm cu viețile și sentimentele altor oameni, până la disperarea și deznădejdea lor definitivă? Poate fi acest lucru iertat și îndulcit în numele iubirii?

Spațiul scenic e un labirint ..., un labirint în continuă mișcare: casa unui filosof, plină de iluzii și sentimente adânc îngropate, care așteaptă să fie descoperite. Într-o misterioasă și permanentă kinetică a spațiului se dezvăluie o lume erotică, impulsuri sexuale, dorințe ascunse, înșelări, comedie a disperării.

Un spațiu magic, în care cu greu poți să distingi între realitate și iluzie. Chiar și obiectele în această lume de vis sunt doar bucăți de realitate, ca un semn de imaterialitate.

La Marivaux, există un anumit mod de a vorbi, de a respira, de a reacționa, de a suferi, de a iubi, de a atinge, care transformă o comedie ce părea luminoasă și inofensivă, într-o poveste despre iubire nemărturisită și sentimente ascunse, despre cruzime și afecțiune, despre perversitate și minciună, despre jurăminte false și credință, despre jocuri de putere – iubirea în putere și puterea iubirii, despre sacrifiu pur.

Radu AFRIM

Cred că *Cheek to cheek* este unul dintre *show*-urile mele care nu ridică probleme estetice în sine; el curge în ritmuri diferite și, compozițional, e „clasicoid".

Miza lui cade pe amestecul de *feeling*-uri: e și glamouros, și felin, poate fi și acid, și vag morbid, lucid și autoironic. Textul le conține pe toate acestea. Așa că m-am lăsat dus (poate mai mult ca niciodată) de el.

Aveam chef de ceva *deep(resiv)&easy* în același timp, și se pare că autorul, Gardell, poate oferi asta.

Să jelești la infinit trecerea timpului și degradarea fizică, bașca, *singurătatea&stuff* e pleonastic, dacă nu de-a dreptul de prost-gust. Mă gândesc că alternativa melo-cinică e mai decentă. Riscul e, evident, să nu împuști nici un iepuraș (din sala de spectacol).

Dar, cum un artist e suma riscurilor sale (*who the f**k dixit*?), mi-am zis, hai să-mi aplic „alternativa" pe un subiect de *soap-opera*: o antreprenoare de pompe funebre se amorezează de un travestit. (Afrime, atâta ai înțeles tu din textul ăsta?!? Posibil.)

Alexander HAUSVATER

Cymbelin. O lume în mișcare perpetuă, în care transformarea formei e esențială. Un univers colectiv în care valorile oscilează de la frumusețea poetică la praxisul politic. O paradă de umbre colorate și de sunete personificate prin timpuri și geografii diferite în căutarea idealului efemer, visat într-o conjunctură acum uitată. Un spațiu de trecere între două destinații necunoscute. O necesitate organică de a atinge și de a depăși extremele naturii umane, pentru asumarea puterii... pentru justificarea existenței. Un basm alegoric în care naratorul/ vagabond nu mai poate stăvili avalanșa fanteziei și tot ce își imaginează devine realitate, tot ce a iubit va dispărea și tot ce a urât devine rutină. Cymbelin-personajul se revoltă contra autorului său. El nu mai urmărește destinul luminos al regelui shakespearian. Ca să-și potolească setea simțurilor și focul vinovăției, el are nevoie de violență, de victime și de dragostea nelimitată al celor din jur. Actori germani, maghiari și români dau viață acestei povești în ritmuri care galopează de la circ la operă, de la liricul basmului pastoral la coregrafia războiului, de la tangoul pasional la valsul macabru/ grotesc, de la *Dictatorul* (CHARLOT) la cel din buncărul berlinez, de la imaginea închipuită la cea reflectată în oglindă. Un spectacol care redă procesul creației în paralel cu efectul final, ca și cum povestitorii și personajele, diferiți și variați, se tolerează reciproc în același timp, în același spațiu, în aceeași poveste.

Vlad MASSACI

Am reluat *Romanțioșii* destul de speriat. Era un lucru *bifat*, ieșise bine, nu vedeam cum ar putea să iasă și mai bine. Dar, datorită acestor minunați studenți, chiar a ieșit mai bine și atunci am realizat că, până la urmă, e un mare privilegiu să reiei un spectacol: poți repara atâtea lucruri nereușite, poți inventa atâtea lucruri noi. Pentru asta, însă, ai nevoie de energia proaspătă a unor actori îndrăgostiți de scenă. Ceea ce studenții de la „Casandra" chiar sunt. Bucuria că spectacolul a fost invitat la acest festival este, deci, dublă: o dată pentru mine, și o dată pentru ei. Pentru ei îmi mai doresc un lucru: ca lumea teatrului în care au intrat, să-i dezamăgească foarte târziu.

Ana MĂRGINEANU

Ceva vechi, ceva nou... Sunt două replici care m-au obsedat cât timp am lucrat la **8pt 9ouă**, și care continuă să-mi revină în minte: *Chiar ați crezut?* – ar fi prima, și *Vă întrebați ce ar putea fi nou, ce ar putea aduce acest spectacol nou?* – a doua.

Mi-am dorit să fac un spectacol despre români și adresat lor personal. O idee nu tocmai nouă (nici cu originalitatea n-aș putea spune că am izbit-o!), mai degrabă patetică, mai degrabă pompoasă, cu iz de telenovelă patriotă (cum spunea un critic pe care îl iubesc pentru umorul cu care mă desființează). N-aș fi vrut să fie un spectacol gen *ce țară frumoasă și minunată avem!*, nici gen *ce păcat că e locuită!* Aș fi vrut să fie mai degrabă despre praful care ți se depune pe ghetele noi când intri la metrou. O țară zugrăvită nu în alb sau negru, ci în culorile vii pe care le are... cu puțin praf deasupra. Asta aș fi vrut să fie culoarea spectacolului. Aș fi vrut să aibă gust dulce-amărui.

Mi-am dorit să fac un spectacol foarte sincer. Dar să fii sincer presupune să admiți că minți (de multe ori, chiar atunci când spui că ești sincer). Presupune să fii banal. Ba chiar și să accepți faptul că nu aduci nimic nou.

Și iată-l: spectacolul despre noi cei vechi, cu nostalgiile, frustrările și stridențele noastre, cam la fel de patetic ca acest textuleț.

Radu-Alexandru NICA

„Nora“ este un spectacol despre singurătatea omului zilelor noastre, despre femei și bărbați care se iubesc, se pierd și, uneori, se regăsesc, despre dualitatea și fragilitatea naturii umane. A fi singur înseamnă a nu comunica. A nu comunica înseamnă a te lovi în permanență de un perete invizibil, tânjind după imaginea de dincolo. Am putea oare să trăim numai din proiecții? Cuvintele nu ne mai sunt îndeajuns. Ori vorbim prea mult și nu spunem nimic, ori, între noi, se așterne tăcerea. Întindem mâinile să ne îmbrățișăm, dar, de fapt, nu ne atingem. Suntem mult prea departe unii de alții. Trăim într-o lume a spațiilor închise și a simulacrelor. Cine nu știe să-și trăiască singurătatea, nu știe oare să trăiască nici clipa?

Gianina CĂRBUNARIU

Spectacolul *mady-baby.edu* s-a născut din același sentiment al urgenței, care a adunat echipa spectacolului *Stop the Tempo* (Teatrul Luni, de la Green Hours). Acum un an, mesajul social și politic pe care ni-l asumam era „Așa nu se mai poate!“.

Ce se întâmplă cu cei care, convinși de imposibilitatea de a mai trăi într-o Românie bulversantă și feroce, hotărăsc să plece pentru totdeauna și să-și construiască o altă identitate într-o lume mai bună? – aceasta este tema noului spectacol. Mai mult, ce se întâmplă dacă România vine după tine oricât de departe ai fugi, ca un coșmar tenace și mai real decât orice realitate posibilă?

Credem că numai asumarea realității pe care o trăim, refuzul de a ne adăposti confortabil în spatele esteticului lipsit de orice miză socială si politică poate să construiască un discurs credibil și direct pentru cei pe care avem menirea de a-i reprezenta pe scenă: oamenii care trăiesc în România anului 2004 sau cei care au decis că e timpul să nu mai trăiască aici.

COLOCVII, FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

Crenguța MANEA

CLUJ

Jocul de-a puterea

Aflat la cea de-a doua ediție, Colocviul Național al Criticilor de Teatru (23–25 septembrie) – proiect inițiat, anul trecut, de directorul de programe al Teatrului Național Cluj-Napoca, regizorul Mihai Măniuțiu, colocviu organizat și la începutul acestei stagiuni cu aceeași minuție ardeleană (ea ar putea fi importată și de teatrele din Regat!) – s-a dorit a avea o anume aplicare asupra reflexiei teoretice, atâta câtă e, din teatrul românesc. Anul trecut, cei prezenți la întâlnire au stabilit drept teme, pentru ediția de anul acesta, „Moralitatea criticului de teatru“ și „Bilanțul stagiunii 2004–2005“.

Foto: Nicu Cherciu.

Mihai MĂNIUȚIU, Alexandru DABIJA și Ion VARTIC.

Din punctul meu de vedere, cum era și de așteptat, discuțiile s-au plasat în generalități mai mult sau mai puțin argumentate, convenindu-se la sfârșit că e bine să existe cronicari și critici de teatru morali. Adică e preferabil să existe profesioniști care chiar respectă deontologia profesională: știu despre ce scriu și scriu numai despre ceea ce știu. Dar ce ne facem în nenumăratele situații în care același cronicar, care își afirmă substanța diamantină, atunci când este consilier artistic într-un teatru sau selecționer într-un festival, face dovada unui partizanat care-i dislocă reperele valorice. Din acest punct, discuțiile nu au mai putut fi purtate cu seriozitate, nicidecum cu sinceritate. Altminteri, așa cum s-a întâmplat și de data aceasta, se pot emite prețiozități cu pretenții, uneori chiar de paradox, sau fragmente de discurs în care sunt amestecate concepte neasimilate, confuzii estetice, totul cu aplomb. Dar la ce bun... Un decalog al profesiei poate fi formulat, însă, mă întreb, cum ar putea fi sancționate încălcările lui!

Subiectul care a polarizat cu adevărat interesul: cum, cât, ce, și mai ales dacă influențează, în mod real, teoreticianul tendințele din teatrul românesc, a fost deschis de raportul pe care Magdalena Boiangiu l-a făcut asupra stagiunii încheiate; raportoarea observa pertinent că în absența unei analize sociologice este greu de schițat profilul fiecărei categorii de public care optează pentru anume spectacole sau anume teatre. Or, câte teatre din România își permit să cheltuiască bani și timp pentru a avea strategii de promovare adresate unui public cunoscut, câte teatre din România au strategii și politici repertoriale pe termen mediu sau măcar pe termen scurt? Unele, nici la începutul stagiunii nu știu ce vor juca până la sfârșitul ei! De aceea,

Foto: Nicu Cherciu.

afirmația lui Marian Popescu că strategiile repertoriale trebuie să lege creativitatea artistică de public, pledează și ea pentru o cercetare a societății românești care să permită existența unui teatru circumscris acestor realități. Iar dacă atenția și analiza observatorului se îndreaptă și către „jocurile de putere“ din teatru, ce texte sunt montate și de cine, spre relația administrației teatrului cu ordonatorul de credit, sau către reglementările juridice care instituționalizează teatrul românesc, atunci criticul poate spera că ar avea vreo șansă în a deveni un „centru de putere“. În România nu știu să fi fost înainte de '89 un teatru precum cel praghez al lui Vaclav Havel, *Teatrul de la Balustradă*! Acolo, Havel a reușit să impună Primăvara de la Praga și prin experiența comunitară a teatrului.

Tot din perspectiva nevoii de a desena linii de forță pentru viața teatrală, Florica Ichim se întreba ce artiști au descoperit și au promovat criticii de teatru, ce valori au remarcat și au susținut, dacă a existat și o implicare pragmatică în teatru a teoreticienilor.

Temele pentru cea de-a treia ediție – stabilite prin consultări democratice! – vor fi centrate pe învățământul teatral (aflat în mare suferință, după cum se poate vedea urmărind examenele de absolvire sau Gala de la Mangalia) și pe analiza stadiilor de elaborare a dicționarului teatrului românesc; o cultură teatrală nu poate funcționa în absența „instrumentarului“ specific, a dicționarelor și istoriilor pe domenii cât mai specializate.

„...și vom afla din taina lucrurilor“ îi spune Lear, înțeleptit, Cordeliei, încrezător că apropierea îi va ajuta să comunice, împreună fiind trimiși la închisoare. Poate că șansa dialogului sincer, răbdarea și curiozitatea intelectuale ne vor ajuta să ascultăm și să înțelegem opiniile argumentate ale celor care gândesc, cred și simt diferit. Poate că așa se exercită și se rafinează spiritul critic.

Mircea MORARIU

REȘIȚA

Colocviul național de regie

Reșița, 28 septembrie – 3 octombrie 2005

Încercând să-și răspundă la întrebarea referitoare la ce putem prețui la un regizor, Camil Petrescu nota că „soarta unui spectacol se decide în mintea regizorului, în timpul lecturii piesei și al meditației consecutive. În clipele acelea, el nu numai că trebuie să pătrundă adânc – dominând-o – lucrarea pe care o va servi, dar va trebui să fie în stare de intuiție, care este secretul însuși al artei regizorului“. Cum lucrurile nu dau semne a se fi schimbat semnificativ, cum regizorul e cel care se cuvine să aibă „o perspectivă a întregului, știința depistării sensului ordonator și apoi arta ordonării, toate generate de o idee care este a spectacolului și numai a lui, acesta având forța de a o inculca spectatorului", după cum credea odinioară Valentin Silvestru, un *Colocviu național de regie* e cât se poate de potrivit. Ideea i-a venit teatrologului Zeno Fodor, iar întru înfăptuirea ei el și-a aflat un prețios aliat în Mălina Petre, directoarea Teatrului „G.A. Petculescu" din Reșița. Un teatru care, în vremea din urmă, a adoptat decizia de a înfăptui spectacole moderne, de a părăsi anonimatul și de a se manifesta activ în ceea ce numim „mișcarea teatrală națională". Sprijiniți mai mult ori mai puțin real de Consiliul Județean Caraș-Severin, de Primăria și Consiliul local Reșița, de Direcția pentru cultură, culte și patrimoniu cultural național din județ, de UNITER, A.I.C.T. și Ministerul Culturii și Cultelor, dar mai cu seamă de un foarte tânăr viceprimar, Dorinel Hotnogu, prezent mereu la spectacole și la dezbateri, dar nu în căutare de voturi, ci pentru a afla mai mult despre teatru și a da o mână de ajutor, dacă e cazul, inițiatorii colocviului l-au centrat pe tema extrem de ofertantă a *relației regizorului cu textul dramatic*. Și fiindcă spectacolele generează teoria și nu invers, fiecare reprezentație văzută a fost comentată de critici (Doina Modola, Ion Cocora, Marinela Țepuș, Alina Mang, Doru Mareș, Gabriela Măgirescu, Zeno Fodor și suprasemnatul), de regizori (Ștefan Iordănescu, Ion Mircioagă, Mihai Lungeanu, Mc. Ranin, Dan Vasile), lor alăturându-li-se firesc organizatorii și actorii reșițeni, pentru ca apoi concluziile să fie trase într-o dezbatere finală.

Spectacolul *Pygmalion,* regizat la Reșița de Adrian Nistorescu, a ridicat eterna problemă a felului în care ne apropiem de „clasici", de literatura dramatică așa-zis canononizată și dacă e îndreptățit la o asemenea operațiune un Teatru care, fatalmente, nu dispune de actori „de vârstă". *Bacantele* după Euripide, spectacol înfăptuit la Teatrul „ Tony Bulandra" din Târgoviște de Mihai Măniuțiu a readus în discuție actualitatea dramaturgiei antice și a felului în care un director de scenă poate valora această noutate, în argumentația sa scenică Măniuțiu mizând mult pe emoție și senzorial, decupând vârtos textul. *În spatele ochilor*, în care regizorul de origine turcă Kemal Bașar a valorificat scenic o remarcabilă monodramă a scriitoarei israeliene Nava Semel, a stârnit discuții pe tema felului în care, grație reflecției active a directorului de scenă, un recital de bună calitate cum e cel al Mălinei Petre poate deveni chiar un spectacol în toată puterea cuvântului. Au plăcut în mod deosebit *Cheeck to cheeck*, regizat surprinzător de matur de Ana Mărgineanu, regizoarea evidențiind doi remarcabili actori, Ovidiu și Adriana Ghiniță, și *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare,* precis, poate prea precis lucrat de Claudiu Goga, unde sunt foarte buni Zoltan Lovas și Claudia Ieremia. Ambele sunt producții ale Teatrului „Ioan Slavici" din Arad, din păcate prea puțin cunoscute, discuțiile orientându-se o clipă asupra strategiilor ce se cuvin adoptate pentru ca ceea ce e cu adevărat valoros să fie promovat și făcut cunoscut criticii, dar și spectatorilor din alte zone ale țării.

Deși au lipsit de la dezbateri chiar regizorii sus-numitelor spectacole, e obligatoriu să menționăm că discuțiile au fost vii, amicale, în consens ori în contradictoriu, poate și datorită faptului că vorbitorii au evitat un pericol semnalat cândva de Frații Goncourt ce ziceau despre un literat al vremii că posedă arta de a părea că vorbește. Așa încât această primă ediție a colocviului poate fi considerată drept o reușită, ei trebuind să-i urmeze obligatoriu altele mai bogate și mai substanțiale.

Constantin PARASCHIVESCU

Reflecții la un colocviu

Își propusese teatrul din Bârlad să reia seria „colocviilor de regie“ întreruptă înainte de ’90, dar mai iute a fost teatrul din Reșița, care, prin inițiativa lui Zeno Fodor, ca director artistic și a insistențelor Mălinei Petre, directorul teatrului, a organizat în acest miez de toamnă „Colocviul național de regie“. Dacă ar fi fost să se ambiționeze și bârlădenii, ce rău ar fi să avem două manifestări în temă, câtă vreme există, de pildă, două festivaluri de comedie (la Galați, toamna; la București, primăvara)? Regia e, poate, cea mai importantă temă de reflecție și discuție din ultimii 15 ani, de când, ca să zic așa, și-a câștigat *autonomia* de exercitare, nemaifiind supusă unor criterii ideologice restrictive și unor sarcini repertoriale. Cei ce o practică depind doar de etalonul estetic, dacă țin să facă artă, și în funcție de el s-au obținut și se obțin rezultate definitorii pentru un creator de spectacole. E supremația regiei un exces dictatorial? Da, când se exercită fără chemare, cu aroganță; nu, când e expresia unui gând însuflețit de emoția misterului omenesc.

De bun augur, această primă ediție a Colocviului național de regie de la Reșița (unde inițial ar fi trebuit să se desfășoare din anii ’70, după cum am aflat). Cu programul ei succint de spectacole (cinci) și discuții zilnice asupra lor. Nu cred că trebuiau mai multe spectacole în program, dar mai multe teatre, da. Cu câte două de la Arad și de la teatrul-gazdă, paleta de referință se limitează, oricum. Regizoral, s-au impus două nume, și e interesant că ele sunt din generații diferite, Mihai Măniuțiu (*Bacantele* de Euripide, la Târgoviște), laborios și surprinzător în ultimul timp (al cărui spectacol, din păcate, nu l-am văzut) și Ana Mărgineanu (*Cheek to cheek* de Jonas Gardell, la Arad), cu o montare ce aș numi-o, fără rezerve, excepțională, prin originalitate și articulația riguroasă a expresiei. Ce incitant prilej de analiză ar fi iscat alăturarea acestui spectacol de cel al lui Radu Afrim de la „Nottara“, nu pentru a determina care e mai bun, cum s-a insinuat, ci pentru evaluarea fațetelor regizorale multiple prin chiar noii lor practicieni. Care știu stimula și performanțe actoricești (Emilia Dobrin la București, Adriana și Ovidiu Ghiniță, Liliana Balica și Oltea Blaga la Arad). În aceeași serie de analiză s-ar fi înscris și spectacolul lui Claudiu Goga de la Arad cu *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst, din ultima seară, dacă textul i-ar fi servit o neîndoioasă logică dramatică și doi actori firească nuanțare în joc (Zoltan Lovas și Costin Gavază), cu evoluția foarte bună a Claudiei Ieremia. Nu știu de ce a fost înscris în program monologul scriitoarei Nava Semel, care într-o reprezentație de orice fel rămâne un recital, dar nu un spectacol cu posibilități regizorale. Cum s-a și întâmplat cu montarea lui Kemal Bașar, un foarte bun recital actoricesc al Mălinei Petre în rolul unei mame îndurerate de existența fiului handicapat.

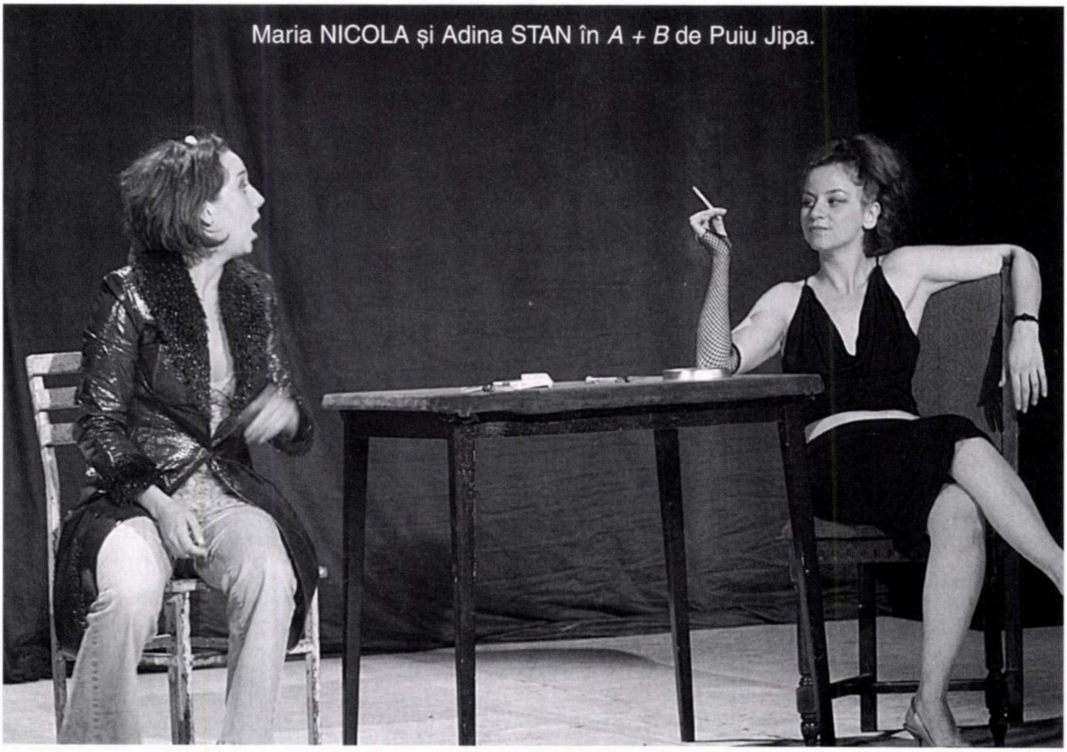
Sigur, ar fi fost instructivă prezența regizorilor Mihai Măniuțiu, Ana Mărgineanu, Claudiu Goga la acest colocviu, care ar fi diversificat și îmbogățit temele cu propriile lor concepte și experiențe; primii doi erau, însă, în străinătate. Sigur, ar fi fost recomandabilă și concentrarea pe un aspect al temei, cum a fost cea privind raporturile regiei cu textul dramatic, redusă acum la enunțuri și nu sondată în diversitate. Sigur, merită comentată și atitudinea unor realizatori care declară că nu-i interesează publicul, ca și afirmația că teatrul trebuie (mai trebuie?) să emoționeze. După cum recomandarea unei arhitecte de a da publicului prin spectacole *speranță, încredere* și *forță*, în contextul actualei degradări a relațiilor umane în societate, e un motiv serios de reflecție.

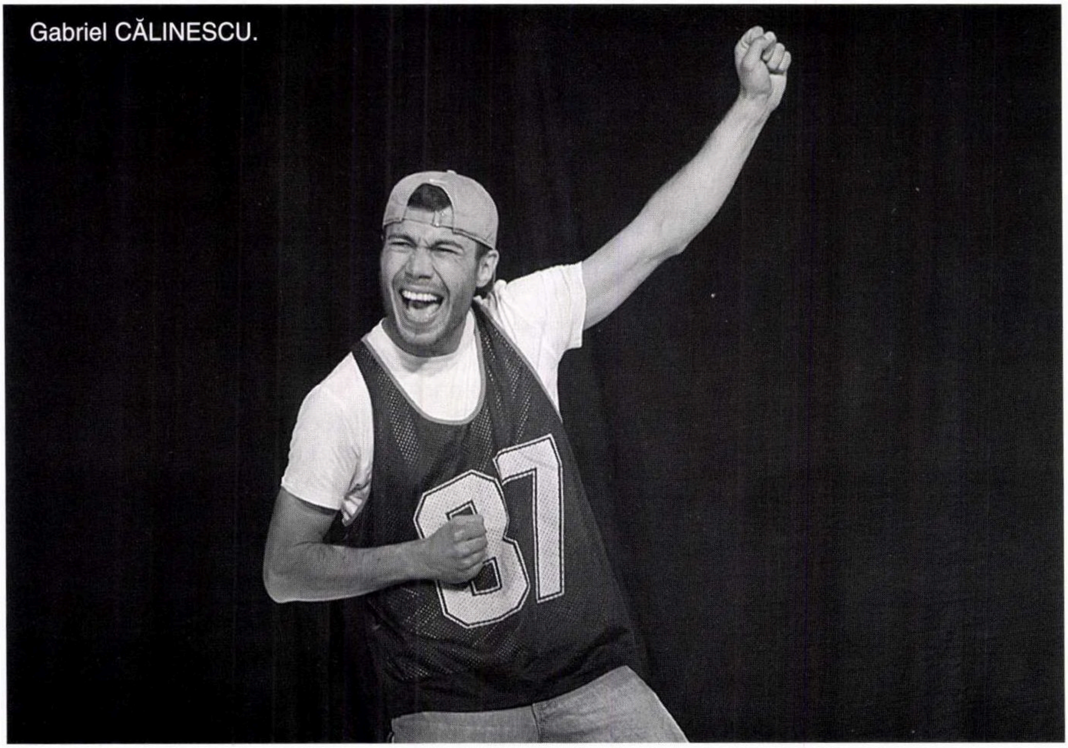
Antoaneta IORDACHE

MANGALIA

Gala Tânărului Actor-2005

Ajunsă la cea de-a opta ediție, Gala „HOP“ își caută încă drumul spre...mare. Asta e bine, dacă ne uităm în jur la vălătucii de nisip care se rostogolesc ritmic pe suprafața câmpului nostru cultural. Sau teatral. E, cu alte cuvinte, folositor să existe un spațiu pus cu bunăvoință, timp de câteva zile în calea tinerilor cu diplomă de actori, la dispoziția naturalei lor nevoi de demonstrație profesională. Mai ales că, odată absolvenți, întâlnirea cu un rol pe scândura scenei, sub reflectoare de teatru, devine pentru cei mai mulți o problemă. Sunt prea numeroși absolvenții? Prea dese facultățile de teatru? Funcționează în perimetru, în ultima vreme, un fel de bandă rulantă?... Și, de fapt, deși toate teatrele (cele de stat – cele particulare) tind, aleargă să-și întinerească trupa, distribuțiile, n-au de unde alege?!?... Nu poți opri aceste întrebări: ele traversează împrejurarea. Stimulate și de nivelul aproximativ, chiar dezarmant de lipsit de definiție și de tehnică teatrală al multor prestații scenice. Cineva – o regizoare tânără – le recomanda tinerilor actori rămași deocamdată cu diploma la sertar (și fără un contract, un angajament, o propunere de a juca teatru) să fie mai insistenți, mai curajoși, să preia ei inițiativa – și să facă ei oferte teatrelor, regizorilor. E și asta o cale, o idee de luat în calcul: pentru tinerii actori cărora li se potrivește cu spontaneitate costumul insistenței.


Maria NICOLA și Adina STAN în *A + B* de Puiu Jipa.



Gabriel CĂLINESCU.

Oare, facultățile îi „antrenează" pentru „jocurile" cu viața teatrală de azi, îi pregătesc „să se pozitiveze" în fața accidentatului relief al realităților?... Gala de la Mangalia este, a fost, în felul în care au mers lucrurile, un obstacol cumsecade, un *hop* nu prea înalt, totuși greu de „sărit" de concurenți. Foarte întâmplătoare au apărut o serie dintre evoluțiile individuale, în toate cele 4 zile... Nu cât de susținută ne-am fi așteptat a fost și secțiunea „spectacolelor de grup "...Juriul a acordat, finalmente, cele trei premii stipulate de regulament, cu o generozitate pe care, la limită, oricine o poate înțelege. Desigur, s-a dat și Premiul Timică, al Asociației „Master Class".

De ce nu sunt prezenți directorii de teatre? În principiu, Gala ar trebui să fie o anticameră a concursurilor de angajare. Sala de la Mangalia e plină: public din localitate, turiști de septembrie, dar și jurnaliștii și criticii de teatru (puțini) „provocați" să ia pulsul desfășurărilor de către UNITER, câte un regizor, grupul organizatorilor, dar și un grupuleț de persoane mature, din București, despre care tinerii te întreabă „cine sunt?", evident cu speranța că ar fi „delegații" șansei presupuse de Gală. Caietele-program sunt alcătuite îngrijit, ziarul se străduiește să suplinească – studențește, ingenuu – absențele, intenționalitatea, „partea cealaltă" a evenimentului: încât, deși e limpede că ziarul e un exercițiu adus „de-acasă", nu performat „la cald", deodată cu concursul, parcă se simte în pagini dorința tinerilor alcătuitori de a comunica în ton semnificativ despre arta teatrului. Poate n-ar fi „rău" dacă staff-ul, ori executivul organizatoric UNITER, s-ar concentra mai serios de acum înainte și asupra secvenței jurnalismului tânăr. Riscând să introducă în „scenariul" ideilor motivaționale – și al finanțării premiale – pentru

Maria NICOLA.

viitoarea ediție scena scrisului începător despre teatru. M-aș teme că și presa de tiraj e o instituție la poarta cu trepte a căreia teatrologii cu diplomă acced greu; nu m-aș teme să le ofer un „versant al obstacolului HOP" și lor, cronicarilor în devenire. Poate ar fi mai viu ziarul.... Poate acești teatrologi tineri „știu" cum se face o publicație proaspătă, atractivă pentru tinerii actori din generația lor (care, nu-i așa ?, „știu" să stea sub reflectoare).

De ce rămâne după opt ediții o așteptare – închisă – în – proiect spectacolul de unul singur, ori de grup, pregătit special pentru Gală? În fond, nu sunt condiționări insurmontabile: se poate înscrie orice actor aflat până la 4 ani după absolvirea universității de profil. Tema din acest an – alteritate – e „primitoare": culturală, deschisă până la orizont oricărei interpretări scenice. Pentru o mai clară departajare, s-a introdus în concurs o probă obligatorie (monolog extras dintr-o povestire de Buzzati, *Greva telefoanelor)*. Ipoteza aceasta s-a dovedit, din păcate, o teorie motivațională. Realitățile n-au vrut să se împace cu teoretizarea. Actorii tineri au îndeplinit „faza obligatorie" cumva în fugă, putini s-au preocupat să-i „trezească" gama de posibilități de abordare. De fapt, textul se preta mai degrabă talentelor comice, șarjei... Problema – pe teren – a fost, din când în când, de o jalnică veselie. S-a presupus că actorii tineri cu o cotă deja câștigată nu-și lasă deoparte proiectele, contractele sigure pentru un concurs cu premii mici în cifre. Marile talente tinere nu vin, adică, la Mangalia deocamdată, din motive lumești. Dacă premiile ar fi cu adevărat substanțiale, s-ar prezenta tot cuprinsul tânăr la preselecție... Și asta e o idee potrivită unui anume fel de a tranșa problema, în privința fervorii de participare pe care și-o

Ionuț CARAS.

doresc, legitim, organizatorii – și, iată – nu prea izbutesc s-o stârnească. Dar, poate, pe lângă normalul supliment financiar, Gala ar avea de „urcat“ și un supliment de atitudine față de pretențiile sensibilității generației tinere. Personal, nu pot crede că pasiunea, vivacitatea, imaginația, controversa profesională: explicită-implicită ar fi adormit și că ultimele generații de teatraliști „văd“ lucrurile doar în termeni de aritmetică banală. Poate, pe lângă încrederea în forțele proprii și alergătura după un rol, un angajament, un contract (de spectacol, de radio, de televiziune, de presă scrisă...) tinerii actori, scenografi, regizori, teatrologi dețin, rulează de colo-colo prin economia de piață și ...imaginarul galei lor predilecte. Una deosebită, „altfel“ decât cea de la Costinești. Oricum, „HOP“ își declară, își exersează mobilitatea de scenarizare, de la o ediție la alta: de ce n-ar fi lăsată o zi (din pornire, conceptual, efectiv) în seama unui mănunchi de tineri (dintre cei premiați anterior, sau în urma unui „cântar UNITER, pe proiecte“): oare preselecția, tema, comperajul etc. decise de tineri ar ridica, ar coborî platforma interesului generației pentru gala lor? Managementul ideii HOP, marketing-ul evenimentului datorat timp de o zi tinerilor, ne-ar fixa în aceiași termeni, în sală, ne-ar vizita, oare, la dezbatere – ca și în acest an – pe unii tăceri precaute, „așezate“, pe alții o atenție strict consemnativă, pe unii un fel de privire iritată, pe alții un fel de resemnare de moment? Fiindcă, totuși, Gala presupune un neîndoielnic efort cultural, financiar – și e chiar importantă, în peisajul de azi. Nici intervențiile ușor enervate, din discuția colocvială, nici supozițiile despre „meseria de a critica, indiferent de calitatea ofertei, a criticului“, dar nici tonul de șuetă relaxată în care sunt

Octavian STRUNILĂ.

demontate observațiile criticilor, întrebările înmănușate ale tinerilor nu par să „lucreze" tocmai în profitul visatului obiectiv: cel cu ieșire la mare... La „bursa" valorii. Se anunță că, în 2006, se profilează transmisia în direct la TV a concursului. Sigur, o ipoteză înnoitoare de program, în principiu atractivă, onorantă – pentru concurenții viitori. Numai să „stea" pe realități: să fie ce transmite. Pretenția maximă rămâne cea pe care este datoare s-o mențină, s-o promoveze asupra câmpului teatral actual forul profesional UNITER. Poate, zic și eu, de nu întâi, atunci în paralel cu frumoasa viziune a transmisiilor în direct, de la Mangalia, canavaua Galei ar putea înrăma și contribuția, centrată, a mentalului tânăr. „Filmul" scurt cât o zi de concurs, al imaginării de sine, privit dinăuntrul utopiilor și pragmatismului generației... La 4 ani de la absolvență. Au fost laureați: *Octavian Strunilă* – Premiul pentru cel mai bun actor; *Maria Nicola:* Premiul pentru cea mai bună actriță; *Gabriel Călinescu* – Premiul special „Sică Alexandrescu" al juriului; *„A +B"* de Puiu Jipa (cu Maria Nicola și Adina Stan în distribuție) Premiul pentru cel mai bun spectacol de grup; *Ionuț Bogdan Caras* – Premiul „Timică", al Asociației Master Class. S-a prezentat la nivel de laureat *Boris Adrian Gaza,* cu o parte din evoluția scenică în germană, cealaltă în limba română (bilingvism inedit, pe scena aceasta, dar și o probă că tânărul actor trece cu brio, de pe acum, formala barieră lingvistică). Foarte competitiv Boris Gaza. Competitivi, „gramaticali" și tinerii (prezenți pe scenă cu un spectacol plăcut, înafara concursului) instruiți de Ion Caramitru, Mircea Dinescu, Alex Ștefănescu și Iosif Herțea în ideea recuperării poeziei ca spectacol, prin așa numitul „Experiment Ipotești".

Natalia STANCU

GALAȚI

„Grea misie“ – un festival, și încă unul de comedie!

Nu știu alții ce simt, dar a face un festival de teatru, și încă unul de comedie, a devenit pentru mine un pariu din ce în ce mai greu de câștigat. Dacă nu chiar... imposibil. Și nu este vorba de faptul că 2005 a fost anul atâtor catastrofe planetare și belele naționale. Cert, în acord cu vremea și „vremurile“ nici teatrul nu s-a simțit prea bine. Și cu deosebire comedia nu mai este ceea ce a fost cândva; a devenit, vai, – din veselă, tonică și luminoasă – mai ales sarcastic-lucidă, sceptică și întunecată.

De fapt, ca director artistic al manifestării de la Galați n-aș avea de ce să mă plâng. Căci, în fond, din toate răspunderile ce incumbă organizatorilor unui festival, cel mai simplu e să faci selecția. E nevoie, desigur, de o bună informație, de fler ca să nu bați țara degeaba și de o dinamică navetă „ușoară“, eventual repetată, între București și Iași, Arad, Constanța și Reșița, Cluj-Napoca și Craiova. E nevoie (și, la limită – voie!) să vizionezi casete cu înregistrările unor spectacole la care nu ai ajuns – riscând să te arzi, greșind grav diagnosticul. Se întâmplă, e drept, ca toată această muncă să fie în zadar. Și după ce (la capătul a zeci de dialoguri, consultări) te-ai fixat la ceva, să afli că „nu se mai poate“. Așa cum a trebuit să renunț la un simpatic și inventiv spectacol al lui Alexandru Dabija, de la Oradea, deoarece, din echipa actorilor, vreo patru interpreți principali se pierduseră „pe drum“, între Italia și Sibiu.

Mai presus de lupta cu drumurile este însă lupta cu falsa recoltă și cantitatea ei, pe cât de impresionantă pe atât de derutantă. Căci, pe de o parte constați (cu îngrijorare!) că tot alegând nu prea ai ce culege. Iar pe de altă parte – numai văzând „tot“ poți arhitectura un afiș echilibrat (în care să ai și comedii sentimentale și unele sarcastice și unele grotești și comedii negre etc.). Sau, măcar, să poți umple golurile – când (așa cum, vai, se întâmplă!) nu puține titluri cad, dintr-un motiv sau altul – mai ceva ca frunzele toamnei.

Dificultățile apar mai ales atunci când, prin selecția pe care o faci, vizezi publicul (cât mai) larg și (cât mai) cultivat pentru teatru. Așa cum a fost și vreau să cred că a rămas cel gălățean – care umple până la refuz sala Teatrului „Fani Tardini“, și care aplaudă deopotrivă inteligent și generos. Un public, trebuie s-o spun, diferit de cel al tinerilor dependenți de mișcarea underground. Un public nu neapărat de modă veche, dar așteptând de la teatru (slavă Domnului!) și altceva decât realismul feliei de viață în registru comportamentist; și altceva decât autenticitatea înjurăturilor printre interjecții; și altceva decât plonjări în universul marginalizaților deveniți cazuri patologice; și altceva decât un joc al formelor, al sunetelor, al imaginilor – chiar frumoase sau neliniștitoare în sine.

Și cum să-ți aperi obrazul în fața unor atari spectatori, când comedia este, azi, genul cel mai invadat și parazitat de falsuri și veleități, iar spectacolele de gen cu adevărat bune (în registru clasic, modern sau postmodernist) sunt din ce în ce mai rare.

Coca BLOOS și Florin CĂLINESCU în *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu.*

Există, fără îndoială, pentru finalizarea unui eveniment ca acela în discuție, atât de important pentru viața spirituală a unui oraș – câteva formule ideale. Ele însă se cer adaptate la ofertele concrete ale vieții teatrale. Un festival este, vrei nu vrei, „emanația acesteia". Este, vrei nu vrei, reflexul opțiunilor, deschiderilor, experimentelor făcute de creatori.

Pe acest temei, în cristalizarea formulei ediției a XVII-a a Festivalului, s-au impus, ca imperios necesare, schimbări de optică. Este vorba, desigur, chiar de mizele comediei. Este vorba, de asemenea, de: schimbări de „gardă" – fie că este vorba de autorii dramatici, fie de regizori, scenografi și actori; fie că e vorba de prezența dominantă a piesei românești; fie că e vorba de creația tinerilor care preferă sălile mici și cluburile; fie că e vorba de schimbarea locurilor de joc și de tipurile de impact cu publicul.

Cele mai grele probleme rămân însă cele legate de „locații" (ca să folosesc un cuvânt suprauzitat) și de logistică. Mulți dintre regizorii activi și de marcă ai momentului dezertează din sălile tradiționale și de pe scenele „à l' italienne". (Exact tipul de sală în care, eu, la Galați aspir să fiu un ideal amfitrion!) Creatorii amintiți preferă să joace pe înseși scenele teatrelor existente, dar cu publicul așezat în jur, pe gradene anume aduse. Dar și pentru asta este nevoie de scene cu dimensiuni ample, ideale fiind cele ale noilor Naționale. Și iată cum, la Galați, după zadarnice explorări ale structurii de rezistență ale unor săli de sport – nu am putut juca anul ăsta faimoasa *Noapte de la spartul târgului,* spectacolul lui Silviu Purcărete de la Craiova, care ar fi fost, fără îndoială, perla Coroanei.

Apar, cu o frecvență mai mare decât altădată, și altfel de probleme: ba indisponibilitatea unui actor care repetă frenetic la o viitoare premieră (mai ales că nu puțini interpreți colaborează cu mai multe teatre), ba indisponibilitatea unui actor care trebuie să fie la filmări, ba apariția unei probleme medicale care blochează turneul. Și astfel, din atari motive, *Chirița of Bârzoieni* a Teatrului de Comedie nu a mai ajuns la Galați.

În sfârșit, dar nu de cea mai mică importanță – când totul pare OK –, se ivesc exigențe financiare ce consonează cu tranziția și cu lecția mai nouă deprinsă de la impresari. Te confrunți cu cereri bănești, în fond, legitime, dar incompatibile, nu atât cu fondurile de care dispune un festival susținut cu generozitate de autoritățile locale, cât cu rigorile legislative nemiloase. Și atunci începi să te gândești cu disperare la sponsorii pe care nu prea îi ai...

---

50 de ani de teatru la Galați

Comedia – ca „brand" de țară (tristă și plină de umor) într-un festival de tradiție

Festivalul Național de Comedie de la Galați (17–26 octombrie), ajuns la ediția a XVII-a, a reunit, în orașul de pe malul Dunării, la invitația Teatrului „Fani Tardini": Naționalele din Craiova și Târgu Mureș, Teatrul de Comedie, Teatrul Mic, Teatrul Odeon și Teatrul Nottara – din București, precum și Teatrul „Ion Slavici" din Arad și Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani. Lor li se alătură Teatrul Luni de la Green Hours și Teatrul „Casandra".

Iubitorii Thaliei din Galați au putut urmări, desigur, și spectacole ce își au punctul de pornire în texte clasice verificate de-a lungul timpului prin noi și noi abordări artistice: Molière *(Avarul),* Goldoni *(Hangița),* Marivaux *(Jocul dragostei și al întâmplării),* Suhovo-Kobâlin *(Moartea lui Eskrokov),* A.P. Cehov *(Poiana boilor).*

Afișul festivalului a inclus și autori străini contemporani. Alături de abilii inventatori de situații și trăgătorii de sfori teatrale Chapman și Friedman (semnatarii *Clinicii amanților),* ori de Michael Frayn (autorul *Scandalului în culise,* spectacol al teatrului-gazdă, care a și deschis Festivalul), ori alături de Leonard Gershe, a reținut atenția, fără îndoială, viziunea grotescă asupra condiției umane specifică lui Werner Schwab (autorul *Șefelor).*

S-a remarcat și dramatizarea după Ion Creangă, *Ivan Turbincă* – a Teatrului „Mihai Eminescu" din Botoșani –, una dintre puținele, dacă nu unica montare de gen de inspirație etno-folclorică.

Dominanta actualei ediții a constituit-o, însă, prezența masivă a dramaturgiei românești din ultimii ani. Spectatorii gălățeni au putut vedea cum ne propun Theodor Denis Dinulescu *(O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu,* de la Mic) sau Adrian Lustig *(Nepotu',* spectacol al Teatrului de Comedie) să ne depărtăm de trecut râzând. Sau cum vede Cornel Udrea realitățile noastre morale și posibila noastră raportare la modele *(Românie dragă, Elveția mea).* Sau cum radiografiază tinerii autori din ultimul val, precum Ștefan Peca *(New York Fucking City),* Mimi Brănescu *(Bigudiuri),* Petre Barbu, Călin Blaga, Paul Cilianu *(89, 89, fierbinte după '89* de la Teatrul Mic) realitățile noastre actuale; cum se delimitează ei, cu sarcasm, cu negru scepticism și, nu o dată, cu furie de realitățile nesfârșitei noastre tranziții și cum văd ei șansele progresului moral și al deschiderii noastre spre lume.

Solidar acestei orientări repertoriale și în acord cu realitățile mișcării teatrale – selecția Festivalului a reținut și oferte ale mișcării alternative desfășurate în variate locuri de joc, unele chiar pe scenă, cu publicul așezat pe gradene, sau chiar într-un club.

Au fost oaspeții Galațiului – actrițe îndrăgite precum Tamara Buciuceanu-Botez, Dorina Lazăr, Coca Bloos și Emilia Dobrin, Maria Ploae, Catrinel Dumitrescu, Luminița Gheorghiu și Anca Sigartău, ori actori precum Ilie Gheorghe, Florin Călinescu și Mișu Dinvale, Gheorghe Visu și Cristi Iacob.

În ceea ce privește regizorii „care au urcat pe scena Festivalului" – alături de montări semnate de „maeștri" – Alexandru Tocilescu, Bocsardi Laszlo, Claudiu Goga, Cristian Ioan, Laurian Oniga, Țino Geirun, Ion Sapdaru și, nu în ultimul rând, Horațiu Mălăele – i-am văzut la lucru pe tinerii regizori Ana Maria Mărgineanu, Sorin Militaru, Radu Nichifor, Cătălin Vasiliu.

Cu deosebit interes a fost așteptat de către tinerii actori și de către studenții din Galați *work-shop*-ul „Antrenament pentru situația comică. Exercițiu de biomecanică Meyerhold" condus de Valeria Sitaru, conf. univ. dr. la U.N.A.T.C.

Inspirate de problematica pieselor în discuție, cele două colocvii ale Festivalului au avut ca teme: „Comedia puterii și a manipulării. Despărțirea de trecut prin satiră și pamflet" și „Metamorfoza măștilor comice și a stilizării lor".

Cum Teatrul Dramatic „Fani Tardini" din Galați a împlinit în această toamnă o jumătate de veac de existență – Festivalul de Comedie a făcut loc, în 27 octombrie, unui moment de sărbătoare. Prilej de întâlniri pline de emoție și amintiri. Prilej de evocare a bogăției vieții artistice desfășurate aici și a personalităților care – prin aspirațiile și munca, prin talentul și imaginația lor – au înnobilat viața spirituală a orașului. Și nu în ultimul rând – prilej de proiecte pentru anii care vin.

Corina HERGHELEGIU

BUCUREȘTI

Încă o șansă...

Teatrul de Comedie și-a deschis anul acesta stagiunea imediat după Gala Tânărului Actor – HOP de la Mangalia, cu un proiect la fel de important și binevenit precum cel organizat de UNITER, *„COMEDIA ȚINE LA TINERI“*, dedicat tinerilor creatori de teatru (actori, regizori, scenografi).

În prima pagină a caietului-program, George Mihăiță, directorul teatrului spune: „Dragii mei, proiectul *„COMEDIA ȚINE LA TINERI“* este special conceput pentru voi, creatorii de teatru de mâine... Teatrul de Comedie spune, așadar, DA! tinereții și sclipirilor ei. Teatrul de Comedie trăiește voluptatea supremă de a fi prieten, de a arăta că ține la TINEri... la Voi!“

Așadar, începând cu data de 7 septembrie, Teatrul a oferit absolvenților promoțiilor 2003–2005 Sala Studio, unde patru regizori au la dispoziție fiecare câte cinci seri pentru a prezenta, împreună cu echipa sa, câte un spectacol. Intrarea a fost gratuită, iar sala, la fiecare spectacol, arhiplină. (Să nu mai vină românul la teatru pentru că nu are bani? Sau problema e alta? Ar fi bine ca fiecare teatru să încerce astfel de experiențe, atunci când sălile sunt goale, cine știe, poate...).

Primii patru regizori care au fost selecționați în cadrul acestui proiect au fost: Iulia Stănescu cu *Ce tipe mișto!* de Laura Shaine Cunningham, Mihaela Triboi, *Domnul Masure* de Claude Magnier, Marcel Țop, *Edmond* de David Mamet, Alex Mihail *Comedie neagră* de Peter Shäffer. Proiectul se desfășoară în patru etape, fiecare dintre ele fiind urmată de câte o Gală, la care juriul va hotărî ce spectacol va rămâne în repertoriul Teatrului de Comedie. Deci, acum, tinerii creatori de teatru mai au o șansă să se afirme și să se impună în peisajul teatral românesc. Depinde numai de ei cum vor reuși să-și pună în valoare talentul.

Așa cum spuneam mai sus, primul spectacol din această serie a fost piesa *Ce tipe mișto!* de Laura Shaine Cunningham, romancier, dramaturg, jurnalist și scenarist, născută la New York. Regia este semnată de Iulia Stănescu, care a luat Premiul pentru cel mai bun spectacol cu *Fetele grase câștigă întotdeauna* de Madeleine George, la Gala Tânărului Actor – HOP, Mangalia 2004.

Am putea spune că piesa este o comedie tristă ce aduce în prim-plan femeia cu problemele ei de zi cu zi, femeia în așteptarea idealului, sau, mai bine zis, a bărbatului visat „o slujbă cu normă întreagă destul de grea“ – va spune autoarea, bărbatul care nu există, care nu vine niciodată, iar așteptarea îți pustiește sufletul, îți ucide speranța. Singura soluție este să dai impresia că ești împlinită, fericită, iubită numai pentru că eticheta în societate îți cere acest lucru, dar de fapt situația este cu totul alta, mult mai crudă, mult mai dureroasă. Cum am putea ieși, totuși, din acest cerc vicios? Claire, una dintre protagonistele piesei spune că „doar un copil ne poate scoate pe oricare dintre noi la liman...“, pentru că viața nu poate fi oprită, ea continuă în ciuda tuturor dezamăgirilor care există. „Să ai copii e alegerea noastră – va spune ea – și aceasta e alegerea mea. Mai bine să am un copil în urma unei singure nopți, decât plodul unei «înțelegeri» de-o viață. Nu vreau ca viața mea să fie searbădă până la sfârșit“. Claire este cea care și-a ales singură soarta, ea n-a vrut să fie „păpușa“ nimănui, va înfrunta greutățile spunând că realitatea va trebui s-o vadă pe ea și nu invers, pentru că miracolul oricum s-a

produs, iar ea refuză să-l facă... lumesc. Refuză, pentru că oamenii sunt lași și nu vor să vadă și să accepte realitatea, se ascund în spatele minciunii și ipocriziei, se dedublează, iar masca devine din ce în ce mai greu de scos. Doar o viață nouă ne mai poate salva din această cădere, parcă fără de sfârșit.

Viziunea regizorală și jocul actrițelor ne transmite întocmai mesajul autoarei.

Actrița Carmen Lopăzan a reușit să-și studieze rolul în profunzime, să-și înfrâneze exaltarea prin replici calme, calculate. Stările sufletești ale personajului sunt jucate cu intensitate și profunzime, transmițând emoții puternice, fără a deveni patetice. Elei Ionescu îi vine rolul ca o mănușă: realistă, dură, insensibilă, sarcastică, dar în final scapă de mască și încearcă să se transforme într-o ființă umană. Și celelalte actrițe, Maria Obretin, Paula Gherghe și Carmen Florescu s-au descurcat cu rolurile lor, chiar dacă pe alocuri jocul le-a fost prea patetic, iar stridența vocilor deranja (spațiul fiind totuși destul de restrâns), ele au reușit să-și controleze aceste porniri și să intre în ritmul firesc al spectacolului. Cea care s-a dovedit mai indiferentă față de personajul ei a fost Cătălina Harabagiu. Poate că după câteva reprezentații va reuși să se integreze în ansamblu.

Spațiul de joc este bine marcat prin scenografia sugestivă a lui Robert Popescu, totuși ar fi bine ca decorul să fie montat puțin mai în spate, pentru a nu deranja spectatorii din primul rând.

Putem spune că, în mare, spectacolul a avut succes și priză la public, cu excepția celor câteva amendamente care sper că pe parcurs au fost sesizate și au creat echilibrul dorit în spectacol.

Teatrul de Comedie din București – Ce tipe miștо! **de Laura Shaine Cunningham. Regia: Iulia Stănescu. Scenografia: Robert Popescu. Distribuția: Maria Obretin *(Jessie)*, Paula Gherghe *(Nina)*, Carmen Florescu *(Lisabeth)*, Ela Ionescu *(Martha)*, Cătălina Harabagiu *(Sue Carol)*, Carmen Lopăzan *(Claire)***

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU-MUREȘ

Maria SÂRBU

Festivalul din cort

Un festival inedit, *Festivalul Masca*, a avut loc în toiul acestei toamne capricioase. Locul desfășurării – cartierul Militari, Bulevardul Uverturii, curtea noului sediu al Teatrului Masca. În curte – un amfiteatru și multe corturi. Amfiteatrul îi ține cu sufletul la gură pe numeroșii spectatori – de la copilași până la oameni de vârsta a treia, pentru că aici se prezintă spectacole de teatru, de pantomimă, dans sportiv și concerte de muzică clasică, populară, folk, jazz, disco. În pauză, lumea este invitată la „bâlciul modern“, în corturile cu surprize. Dacă dorești să intri într-un cort, îți cumperi un bilet de 10 bani sau 50 de bani – preț simbolic tocmai pentru a crește suspansul și tensiunea, stai la coadă, iar când îți vine rândul intri în cort. Aici se joacă spectacole de teatru numite „Piese neterminate, fără titlu“. Doi actori joacă un spectacol de cinci minute, pentru 1–5 spectatori, în stilul Teatrului Masca. În alt cort, patru instrumentiști cântă pentru un singur spectator o piesă aleasă de acesta de pe o listă cu mai multe titluri. Cortul are inscripționat: *„Ateneul de lângă blocul tău“*. Oricine poate participa și la un concurs, se poate relaxa într-o atmosferă „de munte“ sau „de mare“, poate crea măști, elemente de scenografie, poate desena, picta etc. Au dominat spațiile de pictură copiii, unii pictând marionete de lemn. Într-un cort, fiecare doritor este machiat. Tinerilor li s-a creat alternativă – unii iau lecții de dicție, citesc texte la microfon.

Cine are dor de munte intră în „cortul de munte“, unde sunt amenajați brazi; pe jos numai crengi de brad, buturugi pe care stai și privești la televizor un film cu imagini de la munte, chiar din călătoriile Teatrului Masca. Se aude ciripitul păsărelelor, foșnetul frunzelor, murmurul izvoarelor. Nu lipsește nici cortul de la mare, cu saltele, șezlonguri, mult nisip, cu zgomotul mării și țipătul pescărușilor. Vârstnicii au rezervat, între altele, un cort de șah, dar, spre surprinderea tuturor, în acest cort intră mai mulți tineri decât vârstnici.

Impactul a fost fenomenal. Dedicat familiei, Festivalul a atras lumea din cartier. Acolo am văzut cât de mult are omul nevoie de comunicare. Totul era legat de teatru, de această artă vie. Totul era viu, creativ.

Inițiatorul festivalului este Mihai Mălaimare, care susține că *Festivalul Masca* va deveni în câțiva ani unul dintre cele mai mari festivaluri de stradă din lume, dar până atunci „familiile cartierului Militari au avut și vor avea posibilitatea să se întâlnească, să se cunoască și să se împrietenească în cele trei zile de festival, timp suficient pentru a spera, cel puțin, că se poate reveni la valorile fundamentale – dragostea, încrederea, prietenia“.

Manifestarea a anticipat un eveniment deosebit în viața Teatrului Masca și anume inaugurarea, în luna noiembrie, a noului sediu din Bulevardul Uverturii, un teatru cu o sală de aproape 200 de locuri, utilată modern și cu un amfiteatru în curte.

Constantin PARASCHIVESCU

Tânărul veteran

În redacția Teatrului Național Radiofonic poate fi văzut zilnic un domn în vârstă, cu privirea atentă și un licăr vioi în ea, stând de vorbă și iscodindu-le pe tinerele fete care lucrează acolo, pe doamnele simpatice pe care le știe de multă vreme, pe bărbați, regizori, redactori, ilustratori muzicali, ingineri de sunet și, bineînțeles, actori și actrițe care vin la repetiții și înregistrări, aproape toți cunoscuți și prieteni. Aparent sever, te scrutează și-ți răspunde cu o glumă dacă îl întrebi ceva, cu voce moale și măsurată în care natura a strecurat unduiri de coline moldovenești. Și glume știe destule, pentru că soarta i-a hărăzit întâlnirea cu muza veselă din primii ani de activitate în teatru și la radio, care ar începe pe la 21 de primăveri. Regizorul ION VOVA, sărbătorit de colegi la începutul lui octombrie la audițiile cu public de la barul Majestic, pentru împlinirea vârstei de 88 de ani și 55 de activitate în Radio. I se mai spune, cu afecțiune, Ion Vova cel Cumplit, aluzie în contrast vădit cu firea sa prietenoasă și sensibilă.

Născut la 30 septembrie 1917, la Berlin, unde se afla atunci mama sa, actrița și cântăreața Aglaia Ionescu. Numele său adevărat – Ionescu Vladimir Stelian. Urmează cursurile Academiei de muzică și artă dramatică la clasa lui Ion Manolescu, interpretează diferite roluri de comedie și compoziție la Teatrele Regina Maria, Comedia, Teatrul Nostru și Teatrul Național, între 1938–1952 și din acest ultim an devine regizor la Societatea Română de Radiodifuziune. Realizează aici cred că aproape o mie de emisiuni artistice diverse, din repertoriul de teatru clasic și contemporan, piese pentru copii, profiluri de mari actori și comici celebri, apreciatele „Ore vesele" de duminică, cu multe bătăi de cap până în '90. E distins cu nenumărate premii, printre care cel al Galei UNITER din 2001 pentru teatru radiofonic, diploma de onoare a S.R.R. din 2002 pentru 50 de ani în serviciul radioului public, Ordinul Meritul Cultural în grad de ofițer în 2003.

Dacă n-ar spune-o, n-ai zice că duce pe umeri o jumătate de secol de activitate radiofonică și, din 1938, 67 de ani de creație artistică. Pentru că, spiritual, e tânăr. La mulți ani, domnule VOVA!

Angelina ROȘCA

ESEURI

Piciorul amputat al Desdemonei și chirurgia postmodernismului

Atenție! Lectură neobligatorie și, uneori, dăunătoare.

Preferențialitatea teoretică a postmodernismului trimite, mai întâi de toate, la concepțiile poststructuraliste. Activitatea interpretativă sau *hermeneutica* pierde în câștig în măsura în care Roland Barthes găsește noi metode de investigație care permit surprinderea și cuprinderea plenitudinii sensului operei fără ca să ardă punțile analitice. Dacă structuralismul vede obiectul ca produs finit, materializat și imobil care urmează să fie supus descrierii și modelării taxonomice, poststructuralismul se dezice de *semiologia structurii* în favoarea *semiologiei structurării*. Analiza semnului static se preschimbă în analiza procesului dinamic de semnificare, avântându-se în vârtejul *sensurilor* și chiar a *pre-sensurilor* și înfăptuind trecerea de la *feno-text* spre *geno-text*.

Spectatorul rămâne indiferent la *multitudinea sensurilor* ce vor fi citite în operă în dependență de racursiul celui ce recepționează, lăsându-se atras de ideea *sensului multiplu*. „Pot exista interpretări infinit de multe, păstrându-se în același timp punctul unic de intersecție în momentul transformării radicale a conștiinței adresatului și, de asemenea, punctul unic de pornire în realitatea supremă extra-empirică – Existența Transcendentală, Supradrama, Textul, Mitul, noțiuni care doar se *leagă* prin autorul său. Nu doar un singur sens, ci o singură (ca forță și orientare) acțiune, posibilă doar în condițiile unei totale libertăți a spectatorului, – iată semnul distinctiv al teatrului postmodernist“[1].

Postmodernismul adoră jocul: jocul tradiției cu modernitatea; jocul de-a v-ați ascunselea al sensului cu forma în mit; jocul descifrării codurilor; jocul realității cu ficțiunea; jocul diverselor sisteme de semne; jocul construcției și deconstrucției textului dramatic; jocul stilurilor și al tehnicilor; jocul relațiilor intertextuale și interculturale etc., etc., etc…

Una dintre cele mai importante consecințe ale naturii jucăușe a artei posmoderniste este pasiunea pentru mit. Adevărul este că și modernismul simțea o anumită atracție față de sensul universal al acestuia, forța lui nelimitată de sugestie și caracterul energizant, imperativ. Să ne amintim de articolul *Teatrul francez în căutarea mitului* scris de Antonin Artaud încă în 1936. De altfel, întreaga lui metodă arborează un gen de mitologie teatrală. Nici năzuințele personale, susține Artaud, nici dragostea personală nu au preț dacă nu se contopesc în lirismul înspăimântător al miturilor care au câștigat aprecierea maselor umane. „Dacă noi râvnim să creăm un mit despre teatru, – consemnează el în *Teatrul cruzimii*, – este anume pentru ca să umplem acest mit cu toate grozăviile secolului care ne-au făcut să credem în înfrângerea noastră în viață“. De aici rezultă că acest generator de idei, care se pot valorifica pe linia anticipărilor postmoderniste, se pronunță, totuși, ca un modernist, pentru nevoia de a mitologiza cu ajutorul artei situații istorice și sociale concrete. Pentru arta postmodernistă, însă, după cum observă Serghei Isaev, mitul prezintă interes ca posibilitate a existenței transistorice.

După luptele acerbe ale moderniștilor cu tradiția și tradiționaliștii, postmodernismul a anunțat posibilitatea coexistenței și interacțiunii a oricăror tradiții. Iată de ce teatrul postmodernist nu a neglijat experiența predecesorilor, inclusiv cea a lui Alfred Jarry care, în 1896, la premiera piesei sale *Ubu Roi*, lasă Ginul avangardei mondiale să iasă din pereții Teatrului *L'Oeuvre*. Arta ce operează cu elemente de sugestie și simbol îi accelerează scriitorului francez fuga febrilă de modelele perimate, acesta ajungând primul să pună piciorul pe panta „demonilor absurdului"[2].

Alfred Jarry a încercat să definească *mijloacele de mitologizare a spațiului scenic contemporan*. Ele vizează mai întâi de toate universalizarea limbajului personajelor, nivelarea particularităților individuale în interpretarea rolului, simplificarea decorului. Autorul vehiculează ideea decorului *geraldic*, însemnând cu aceeași culoare toată scena (sau un act) și impunând personajelor să se miște armonios ca pe câmpul unui blazon. Gustul pentru decor minim, cu o maximă putere de sugestie, Jarry și-l soarbe din izvorul teatrului elisabetan.

Ingenios în crearea unei palete lexicale cât mai colorate cu putință, scriitorul francez se pronunță categoric pentru inflexiuni monotone în interpretare, refuzându-i actorului plăcerea nuanțării replicii. El recomandă adoptarea unei *voci* speciale pentru Ubu. Lugné-Poe îi propune protagonistului Gémier să-l ia de model chiar pe autor, cu felul lui de a vorbi pe două note, articulând cu exagerare aidoma unei mașini „de măcinat omenirea!...".

Scriitorul este de părere ca actorii să joace „închiși într-o mască", pentru a transmite „sufletul marilor marionete". Măștile invariabile conțin deja caracterul etern al personajului, fapt care face inutilă preocuparea de conturarea lui psihologică. Chiar dacă Jarry nu suspendă personajele de fire, el își dorește ca asemuirea lor cu marionetele să ajungă desăvârșită, iar interpreții să posede atât talent încât să izbutească să fie impersonali. Se pare că și autorului i-a reușit această performanță: „Alfred Jarry a dispărut aproape sub masca oribilă a fantoșei lui, parcă devorat cu totul de acest căpcăun"[3]. De altfel, Silviu Purcărete, în bună măsură, a respectat îndrumările lui Alfred Jarry în celebrul său spectacol *Ubu Rex cu scene din „Macbeth"*, piesa shakespeariană, cu cele trei vrăjitoare, puse în relație cu personajele ubuiste, constituind aici și o provocare intertextualistă.

Există, de-a lungul istoriei culturii, lucruri *constant* sugestive, căpătând astfel dimensiune mitologică. E tocmai cazul personajului Ubu, căruia Gargantua, Gulliver, Don Juan și alții vin să-i țină compania.

Mitul este văzut în teatrul postmodernist ca *sistem semiologic*[4]. Roland Barthes descoperă în el trei elemente: *semnificantul*, *semnificatul* și *semnul*. Acest sistem se distinge prin faptul că se constituie dintr-o anumită consecutivitate a semnelor care există până la el. Mitul este un sistem semiologic secund. *Semnul* sistemului primar devine doar *semnificant* în sistemul secund. Vehiculii materiali ai comunicării mitologice (limbajul ca atare, afișul, caietul de sală, decorul, recuzita etc.), în momentul în care devin parte integrantă a mitului, se reduc la elementele inițiale de construcție a acestuia. Pentru mit ele prezintă semnul global, rezultatul final, sau cel de-al treilea element al sistemului semiologic primar. Și iată că acest al treilea element devine primul, integrându-se deja în acel sistem pe care mitul îl suprapune primului sistem.

Vorbeam ceva mai sus de personajele mitologice... *Don Juan* de la Teatrul ***Luceafărul*** nu se înscrie în tiparele propuse de autorii incluși în biblioteca spectacolului: Molière, G. Bataille, Tirso de Molina, Da Ponte, W. Lenau, Von Horvath, L. Tolstoi, A. Pușkin, B. Brecht, A. Benedetto. Eroul lui Vlad Ciobanu nu are corespondențe directe cu nici un Don Juan luat aparte și nici cu suma elementară a tuturor Don Juanilor luați împreună, rămânând a fi un produs cu totul special al imaginației regizorale. Mihai Fusu, nelipsit de intuiții rapide, aduce în scenă și un personaj inexistent în suportul literar – Îngerul Păzitor al lui Don Juan, atribuindu-i și lui o alură mitică. Suspendat pe o funie, ca între Cer și Pământ, alături de craniile animalelor în mâinile fetelor, el poartă în sine caracteristica iconicității.

Scenariul lui Benoît Vitse reprezintă o rețea de aventuri, a cărei grilă de articulații este aleasă din fragmentele forte ale mai multor piese. Din păcate, ele se înfățișează, practic, pe de-a-ntregul dezvoltate și supraaglomerate cu text dramatic în sensul tradițional al cuvântului, rezervând un loc mai modest momentelor semantice și vizualității. Or, mitul preferă să folosească materie primă incompletă, unde sensul ar lăsa spațiu pentru noi semnificații. Tocmai de aceea stilizările, caricaturile, simbolurile sunt mai recomandabile pentru astfel de întreprinderi.

În lagărul socialist funcționau modele prefabricate, cărora trebuiau să li se alinieze toate spectacolele bazate pe dramaturgia clasică. Și dacă nu se întâmpla acest lucru, prin toate instanțele trâmbițau voci indignate: „Ăsta nu e Cehov!", „Ăsta nu e Shakespeare!"... A pune în scenă piesele lor însemna să te împiedici de fiecare dată de aceeași piatră a opiniei autoritare. Lucru, delicat exprimându-ne, neplăcut pentru postmoderniști. Asta în plus la faptul că ei, în general, nu acceptă deținerea monopolistă a „adevăratului" sens atribuit doar unuia dintre semnificanții operei, în detrimentul tuturor celorlalți. Erupe energia distrugerii mitului despre clasici. Însă mitul, cum ne șoptește Barthes în cartea sa *Mitologiile*, nu poate fi distrus. El renaște ca pasărea Phoenix. „La drept vorbind, cea mai bună armă împotriva mitului ar fi, probabil, propria lui mitologizare, crearea unui *mit artificial [...].* Pentru aceasta e suficient să-l faci punct de pornire în a treilea sistem semiologic, să-i transformi semnificantul în primul element al mitului secund"[5].

Sunt gustate adaptările scenice libere, unde mai puțin contează textul literar și mai mult – textul spectacular. Tocmai este cazul lui *Othello?!* de ucraineanul Andryi Zholdak, în care au fost intercalate sistemul viselor, subconștientul dorințelor, legile freudiene, surpriza realității – principii dezvoltate ulterior în spectacolul *Hamlet. Visuri.*

Rolandas Rastauskas, consultantul artistic al discursului *Othello?!*, susține că fiecare punere în scenă a lui William Shakespeare în altă limbă înseamnă lucrul cu subiectul (cu mitul), dar nu cu originalul (adică cu corpul textului). Andryi Zholdak, în opinia lui, „se ocupă cu desecarea corpurilor, mai exact cu reconstruirea miturilor clasice". Însă mitul shakespearian (*limbajul-obiect*) intră în posesia regizorului care construiește pe baza acestuia propriul său mit (*metalimbajul*, al doilea limbaj care ne vorbește despre primul) în termenii teatrului metafizic. Viziunea lui Rastauskas este conformă sugestiei lui Seanette Winterson că Desdemona s-ar fi îndrăgostit de maur așa cum se îndrăgostesc fetele de luptători și mafioți – datorită experienței și poveștilor. Desdemona, aidoma elevei din *Lecția* lui Ionesco, cade pradă unui criminal în serie, care este de fapt șeful unei frizerii dintr-o provincie italiană sau din Cipru. „Iar în jur erau atâția tineri frumoși! Atâtea posibilități încântătoare! „Tată, eu îl iubesc pe Othello!..."[6].

Întreg spectacolul este o structură mediată de semne și bazată pe acestea. Zholdak nu face destăinuiri pe marginea opțiunii sale: „Am montat *Othello* din motive personale și secrete".... Asta-i tot. Bine, la drept vorbind, opera postmodernistă e o pânză metasemantică în care spectatorul este îndemnat să-și țeasă propriile sensuri. Iar cel ce a ținut deja în mâini cartea *Lire le théâtre* de Anne Ubersfeld este chiar bucuros că semnele create de regizor lasă în seama lui misiunea de a le completa o parte din înțeles. Nu, zău, să-și mai gâdile creierii de ce, de exemplu, Desdemona scoate din perna roșie farfuria albă, sub care apoi va ascunde batista roșie. Sau ce-i cu laptele ăsta? N-o fi vorba de castitatea Desdemonei? Și carnea asta crudă pe fruntea lui Othello? Nu ne vorbește ea despre senzualitatea și pornirea criminală a maurului?

Regizorul caută asemenea principii de organizare a figurilor scenice, încât ele oricând să poată crea un stop-cadru sugestiv cu o imagine copleșitoare și, nu în ultimul rând, o incursiune vizuală în domeniul cifrat al doctrinei semnelor.

Se pare că, după ce Umberto Eco a avut imprudența să spună că Postmodernismul e „un mod de a opera", mulți au înțeles cuvintele lui *ad litteram.* Poate de aici li se trage regizorilor pasiunea exacerbată pentru spitale, boli. Patul spitalicesc pe rotile devine *number one* în ansamblul scenografic. Din cele ce i s-au întâmplat piesei shakespeariene cred că v-ați dat seama că regizorului îi place să se plimbe cu foarfecele prin *corpul* operei clasice. Nu scapă de Zholdak-Spintecătorul nici corpul personajelor. Desdemonei, bunăoară, creatorul postmodernist îi amputează piciorul. Nenorocita de ea se vede nevoită să sară pe tot parcursul actului doi, destul de mult și activ, într-un singur picior.

Zholdak este concentrat pe găsirea unor structuri permanente care să modeleze acțiunile, percepțiile și atitudinile umane. Desdemona scoate batista. Se dezbracă. Scoate și căciula. Pune batista roșie în sutienul alb. Se îmbracă. Aceste acțiuni, dar și strigătele maurului „Batista! Batista!", capătă caracter de serial. E adevărat că seria a devenit structura privilegiată de materializare a mitului. În acest caz, ca și în multe altele, repetările reprezintă „o ușoară parodie la piesa tragică clasică al cărei erou realizează în interiorul mitului o acțiune remarcabilă și eliberatoare". Dar e la fel de adevărat că atunci când „nu mai are ce spune sau nu prea are multe de spus, mitul continuă să existe doar în condițiile repetitivității"[7].

Codurile inventate de Zholdak orientează și direcționează relațiile dintre obiecte într-un mod accesibil publicului. În câmpul nostru vizual apare un număr exorbitant de farfurii. Acestea sunt mai întâi simetric aliniate, apoi puse în teancuri, apoi rostogolite dintr-un capăt în altul al scenei, de la *Desdemona* (Anca Florea/Diana Fufezan) spre *Othello* (Constantin Chiriac) și viceversa. Cioburile intervin ca semn indicial al spargerii unei relații între cei doi termeni aflați într-o „interacțiune dinamică"[8] de natură și fizică, și psihică.

Jocul, în accepție postmodernistă, nu are nimic de-a face cu plăcerea jocului actorilor în sens vahtangovian. Interpreții, în cele zece ore de repetiție zilnică, sunt puși în condiții dure, deseori la limita rezistenței. „Eu m-am străduit să conduc repetițiile și să construiesc spectacolul în așa fel încât actorii să nu aibă timp pentru ei înșiși. Am împresurat actorii ca la vânătoarea de lupi și atunci actorului-lup i-a apărut dorința de a se salva, de a ajunge la capăt... Prin asta m-am străduit să dispară din actor dorința de «a juca» și să apară alte calități"[9].

Motivul psihopatiei le sporește regizorilor postmoderniști adrenalina. El este nelipsit și în operele regizorului ucrainean. Țipete...Isterici... Madona venețiană în convulsii... Cam greu de suportat. Noroc de dialogul ironic al postmodernului cu trecutul. Și cum clasicii, din întâmplare, aparțin trecutului, nu prea au șanse să se ascundă de zâmbetul multor contemporani de-ai noștri. Ar fi de ajuns să invocăm parodierea idilei cotidiene, unde Othello mulge vaca într-o în pălărie à la Napoleon, de fapt două sticle de lapte cu gura în jos. De-a dreptul surprinzătoare sunt îmbinările unor astfel de pasaje cu metaforele poetice de o frumusețe de-a dreptul sublimă: interminabila ninsoare de scrisori (calomnia ce vine de pretutindeni), așternându-se troiene la sfârșitul actului întâi.

Iată și o acțiune antitetică, îndreptată nu asupra mitului unui clasic ce se conturează în negurile trecutului, ci asupra mitului unui clasic ce se profilează pe zările viitorului. Este vorba de *Pescărușul* lui Anton Cehov la ***Teatr Wybrze Że*** (Gdańsk, Polonia). Replica regizorului Grzegorz Wiśniewski este contextualizată într-un cadru de referință specific cultural, unde unii sunt porniți să clasicizeze astfel de dramaturgi ca Werner Schwab și Sarah Kane, iar alții pun un mare semn de întrebare privind înscrierea lor în paginile Isto riei literaturii universale. Grzegorz Wiśniewski afișează o atitudine sceptică față de creația lui Werner Schwab, poate cu o excepție, *The Mother*. El aduce în cadrul cehovian un fragment din *Anticlimax*-ul[10] lui Schwab, ca și cum acesta ar fi spectacolul lui Treplev. Să-l urmărim: Mașa se năpustește asupra chiflei. Cu lăcomie, însă încet, o duce la gură, savurând apropierea momentului fericit. Dar deîndată ce chifla se pomenește în pragul gurii, Kostea prinde să bocănească în niște fiare, ca un dement. *Mașa* (Anna Kociarz) se sperie și chifla-i scapă. Reia procedura. Chifla e din nou la gură. *Kostea* (Piotr Jankowski) din nou hodorogește. Și tot așa, și iarăși așa... În sfârșit, Mașa (fuga! fuga! până n-o întrerupe Kostea!) reușește să-și bage toată chifla în gură. Se îneacă. Vomită. Își încovoaie spasmodic spinarea. Își ia viteză și se lovește de ușa de fier, iar și iar, până își vede fața boț de sânge.

În polemică cu gustul noii dramaturgii pentru scene teribile și sângeroase, în cealaltă parte a sa *Pescărușul* e un spectacol cu pauze, subtexte, ansamblu actoricesc și tot de ce are nevoie ca să-l facă pe tânărul scriitor să fie dezamăgit de formele noi până într-acolo încât să se împuște.

Spectacolul *Mașinăria Cehov* al Teatrului ***Eugène Ionesco***, creat în colaborare cu actorii francezi, are dimensiunile imaginației regizorale a lui Petru Vutcărău și ale pasiunii dramaturgului Matei Vișniec pentru spargerea unității discursului. Scena apare ca un deșert, unde se încinge jocul vieții (personajelor cehoviene după finalul piesei) și al morții (autorului). În acest imens spațiu de nisip, oamenii reali nu-și prea găsesc loc. Cehov, interpretat de actorul francez Oliver Compte, e în prag de moarte. Patul de spital din avanscenă și urna de salivat nu ne lasă o clipă să uităm de acest lucru. Dar cât mai e în viață, cei din jur își parcurg destinul trasat de autor. Surorile Olga, Mașa și Irina nu mai contenesc cu „La Moscova! La Moscova!“, Konstantin Treplev nu renunță la ideea suicidului... O dată cu dispariția livezii de vișini, a dispărut și lumea legată de ea. Dar casa a rămas și în ea își mai târâie zilele bătrânul uitat și zăvorât. Pentru că ce-ar fi casa asta fără Firs?...

Vestimentația îi scoate pe eroi din aria concretului și realului. Nici dulapul nu mai are funcții reale. Prin el se trece ca prin cameră sau prin oricare alt spațiu. Nici nisipul nu mai e doar nisip. Aliniați pe cele două laterale ale scenei, cu mișcări sincronizate și lente, de ceremonie, ființele cehoviene se apleacă să-și umple pocalele cu nisip, ca apoi să-l facă să se scurgă asemenea timpului petrecut împreună cu autorul lor, sau asemenea vinului de pomină adresat omului – nu și mitului – Cehov. Abordarea semiologică ar fi o cheie de lectură profitabilă la analiza acestui discurs scenic.

În ciuda autosugestiei de odinioară („Ne vom odihni! Ne vom odihni!“), personajele au aspect de stafii ce nu-și mai pot găsi odihna. Când planurile suferinței lor individuale se intersectează, apare ceea ce se numește în practica teatrului postmodernist *consistența, densitatea momentului* care vine să înlocuiască subiectul. În aceste momente, suferința se amplifică, iar Sufletul (interpretat cu sensibilitate de Doriana Talmazan) devine unul pentru toți. Surplusul de tensiune, într-un spirit pur cehovian, este anihilat de pantomima comică a medicilor.

Tadashi Suzuki nu are flerul artiștilor, aduși în paginile de până acum, de a alterna segmentele grave cu cele ironice, autoironice, parodice sau pur și simplu comice. Compoziția *Electra* după textele lui Euripide și Hugo von Hoffmannstahl, realizată la *Shizuoka Performing Arts Center (SPAC)* din Japonia, este apăsătoare de la un capăt la altul.

Spectacolul reflectă ideea magistrală a întregii creații a lui Suzuki, aceasta constând într-o parafrazare a celebrei fraze shakespeariene: „Toată lumea e un spital, iar oamenii sunt pacienți“. Să mai adăugăm că e vorba de alienați mintali. Surorile pot fi bolnave ca și pacienții, iar medicii nu există. Electra, ruptă de familie, și-a pierdut darul vorbirii. Toată ființa ei e străpunsă de dorința de a se răzbuna pe maică-sa care a abandonat-o. Această dorință, fiind irealizabilă, se transformă într-o fantezie derizorie și macabră.

Echipa japoneză a evoluat pe scena Teatrului *Школа драмматического искусства*, condus de Anatoli Vasiliev în cadrul programului *Узкий взгляд скифа* (*Privirea îngustă a scitului*) realizat în cooperare cu *Union des Théâtres de* *l'Europe*. În șirul de spectacole și proiecte care, în opinia autorilor, „readuc spectatorul contemporan la experiența pierdută a gândirii mitologice", figurează: proiectul lui Anatoli Vasiliev *Iliada* (tehnica verbală a lecturii hexametrului lui Homer în îmbinare cu formele plastice ale luptelor marțiale orientale; *Agamemnon și fiica sa Tindareea*, în regia lui Vasilis Laggos (Laboratorul *Actoriones* din Atena reconstituie mitul despre Agamemnon și Clitemnestra, unde ultima apare în tradiția ascetică a creștinismului timpuriu).

Înainte de a se începe *Electra*, Anatoli Vasiliev, cu înfățișare de profet și cu batista legată la șold, a făcut o mică uvertură la acest spectacol. A ținut să familiarizeze publicul cu metoda lui Tadashi Suzuki de instruire a actorilor, care constă în performanța de a transforma energia biologică a omului în forță de expresie. A vorbit pe un ton elogios despre arta elitistă a colegului său din Japonia și despre extraordinara capacitate a acestuia de a îmbina tehnicile moderne cu cele ale teatrului tradițional japonez. În final, Vasiliev a rugat spectatorii să nu evadeze din sală în timpul reprezentației. De remarcat că pe mulți dintre acei care i-au urmat îndemnul, gestul i-a costat dureri de cap.

Corelația mitului cu istoria este pilonul principal al căutărilor regizoarei Ariane Mnouchkine și ale scriitoarei Hélène Cixous. În jurul lui gravitează toate detaliile textului și ale montării. Întreaga amplitudine a preocupărilor regizoarei este cuprinsă în orizontul asiatic care o seduce prin posibilitățile inepuizabile de combinare a semnelor. Imagistica furnizată de spectacolele ei ne oferă un tip de cultură cu totul special. Japonez? Grec? Și da, și nu. Adevărul este că Mnouchkine creează propriile mituri despre anumite culturi și țări. Ea nu supraetajează elementele altor culturi, ci le amestecă în caleidoscopul asociațiilor până a le face neidentificabile. În *Indiana sau India visurilor lor* peste propriul mit se suprapune *mitul* despre Cain, deoarece în meditația actuală a Ariadnei Mnouchkine despre luptele între clanuri care însoțeau eliberarea și divizarea Indiei, în centru se plasează problema încrâncenării fratricide.

Ambele creatoare folosesc construcția de gen inițiatic, aceasta aflându-se la baza unui șir de povestiri mitologice, unde eroul parcurge un drum anevoios al încercărilor. Mii de ani aceeași structură se umplea cu noi și noi conținuturi istorice. Iată de ce fiecare creație, fiecare aventură arată a fi absolut nouă, dar în același timp îți creează sentimentul că este o continuare a celorlalte. Hélène Cixous mărturisește: „Parcă ar exista o obsesie exercitată de piesele precedente asupra celor noi, o înlănțuire logică a operei, un arbore genealogic, cu strămoși, cu părinți și copii"[11].

Probabil, grație căutărilor lui Mnouchkine și ale altor regizori ce sunt pe aceeași filieră a întrepătrunderilor culturale, se înfăptuiește plonjarea în „sensul universal, ce apare undeva departe la periferia reprezentației teatrale, la intersecția celor mai diverse fenomene socio-culturale", despre care ne vorbește Patrice Pavis.

Echipa teatrului ***Lung-ta***[12] din Rusia percepe mitul ca fiind o istorie reală și ireală în același timp. Semne teologice implicate în spectacolul *Chemarea lui Lung-ta – calul vânturilor* sunt reductibile la actul ritualic. Răpiți de atmosfera specifică, de recuzita exotică, de lumânările arzânde, ca element principal al decorului, dar și de multe alte lucruri, spectatorii, în majoritatea lor, cred că asistă la un ritual tibetan. De fapt însă Yanchoglov smulge, din conexiuni făcute de tradiții imperturbabile, frânturi de cultură orientală și cultură occidentală modernă, asamblându-le astfel încât acestea, în final, devin manipulatorii. Lucrul dat se resimte mai ales în coloana sonoră, întrunind sunete inerente muzicii mai multor popoare, aduse în diferite stiluri. Pentru mitul scenic imaginat de Yanchoglov, sensul este textul ritualului *Rugă către Dral*[13]. Iar sensul, ne explică Barthes, „rămâne a fi pentru formă aidoma unui depozit al evenimentelor concrete, al unor cunoștințe, al unui trecut, al unei memorii, al comparării faptelor, ideilor, deciziilor. Mereu apare necesitatea formei de a prinde rădăcini în sens și, absorbindu-l, să ia chipul naturii“[14]. Iată, deci, cum se întâmplă că ficțiunea scenică e luată drept ritual veritabil.

Chemarea lui Lung-ta face parte din acel *Teatru energetic* la care visa Jean-François Lyotard. Teatru în care dramaturgul, regizorul, coregraful, scenograful parcă nici nu există, resimțindu-se doar prezența narativă a interpretului. Actorul-performer, în cazul de față Igor Yanchoglov, acceptă să parcurgă cu noi doar o porțiune de drum spre descoperirea structurilor arhetipale ale subconștientului. Vocea interpretului ghidează întreaga acțiune, transmițându-ne mesajul ritualului care constă în „chemarea energiei zeităților luminate și rugămintea către ele de a acorda ajutor și susținere pe calea spre Trezire întru binele tuturor ființelor vii“. Cântul specific al șamanilor din Siberia, America și Tibet (Yanchoglov posedă cu virtuozitate această tehnică extrem de complicată), se transformă în forță dinamică, în energie capabilă să ne deschidă *ochiul spiritului* (Patrice Pavis). Pe măsura deschiderii acestuia, ecranul pe care se perindă vizualizarea unor stări umane meditative în totală armonie cu starea și ritmul naturii, devine mai puțin important. Cel ce „ascultă“ este hipnotizat de ritm, concentrându-se asupra sarcinii structurării materialelor aduse într-un amestec. Accentul, astfel, se pune pe procesul creării sensului, și nu pe sensul propriu-zis.

Având o vizibilă intenție comunicativă, dar și de apropiere de substanța culturală în diverse societăți, Anca Bradu adună în Compania ***Spleen d'Or*** artiști români, maghiari, francezi și englezi în jurul Proiectului *La ospățul capodoperei*. Dincolo de plăcerea de a gusta din savoarea celebrului *Hamlet* shakespearian, participanții ospățului sunt bucuroși să întindă masa între o „Europă răsăriteană încă stigmatizată, posedată, adeseori obsesiv, de memoria unor evenimente istorice nerăzbunate, și o Europă apuseană impulsionată de legi ale progresului umanist“[15]. De fapt, ei își doresc o remodelare inteligentă a lumii, efectuând trimiteri la tip mitic.

Eroul spectacolului *Hamlet. Intolerabil* este, cum îl caracterizează regizoarea, „un ins atavic, stihial, măcinat în acțiunile sale de un zeu păgân: bătrânul Hamlet, tatăl său“. Acesta nu așteaptă de la urmașul său altceva decât să fie răzbunat. Merită oare ca Hamlet să urmeze până la ultimele consecințe povețele tatălui, opunându-se curentului de idei și civilizație?

La conferința internațională *Teatru și istorie recentă în Europa Centrală și de Est* (București, 7–9 noiembrie 2003), Vladimir Brânduș salută ideea confruntării cu problema „vinovăției în istorie și depășirea stigmatelor trecutului printr-o reintegrare în valorile civilizației contemporane“[16] prin intermediul intolerabilului de Hamlet. Dar se arată oarecum îngrijorat... Ce se va întâmpla cu textul shakespearian, până la urmă? El se pronunță categoric împotriva intervenției chirurgicale la nivelul codului genetic al operei. Criticul de artă din Germania aruncă în magma clocotindă a discuțiilor consacrate acestui proiect și ceva reflecții privind arta postmodernistă. Vorbește despre *Pilafuri și parfum de măgar*, după *1001 de nopți*, regizat de Silviu Purcărete la Teatrul ***Radu Stanca*** din Sibiu. Se vede că nu-l încântă ilustratele gurmande. Nu-i place nici operația de extragere din burta pacientului a zeci de metri de cârnăciori, nici cum îl înfășoară pe un ins în aluat și-l pun la copt, nici cum vin bucatele frumușel pe un conveier, apoi printr-o pâlnie enormă se varsă direct în gura altui ins. Nu salvează situația nici oițele, nici măgarul, nici degețelul ce se sparge în figuri pe suprafața mesei. Ghidușiile cu saxofonul și câinele? Nici alea nu duc spre nimic. Mda... Postmodernismul ăsta se cadavrizează, zice Brânduș, și mănâncă din el însuși.

Dacă Matei Vișniec ar fi participat la această discuție, cred că ar găsi cuvinte mai înduioșătoare la adresa viziunii postmoderne. În tot cazul, după spectacolul *Othello?!* l-am surprins în culisele **Teatrului Național *„I. L. Caragiale“*** din București realmente extaziat: „Te rog să-i traduci lui Zholdak, mi-a zis, că e cel mai bun spectacol pe care l-am văzut în ultimii zece ani undeva în lume!“

Oricum, experiențele postmoderniste și mitocreative continuă. Mitul este pe orbita celor mai mari evenimente din universul teatral. La cea de-a III-a *Olimpiadă Teatrală mondială* de la Moscova (21.04.2001–21.06.2001), în afară de programul prezentat de Vasiliev, despre care am vorbit ceva mai sus, spectatorii au avut posibilitatea să vizioneze spectacolul *Mituri* realizat de Centrul ***Vsevolod Meyerhold***, spectacol despre măreția și moartea miturilor, despre existența lor în secolul XX. Iar în mileniul trei, mitul se plasează în epicentrul vieții teatrale internaționale, lucru pe care n i-l demonstrează genericul celui de-al XXX-lea Congres Mondial al Institutului Internațional de Teatru (ITI) din Tampico, Mexic (29 mai – 4 iunie 2004): *Recycling myths and rituality: A Challenge for contemporary creation in the third millennium.* Eu una nu am fost acolo. Dacă aș fi fost, v-aș mai povesti. Dar așa...

M-am suit pe-o roată și v-am spus povestea toată.
O poveste (ne)inventată.
Cu un picior și o biată fată.
Într-o artă cangrenată.

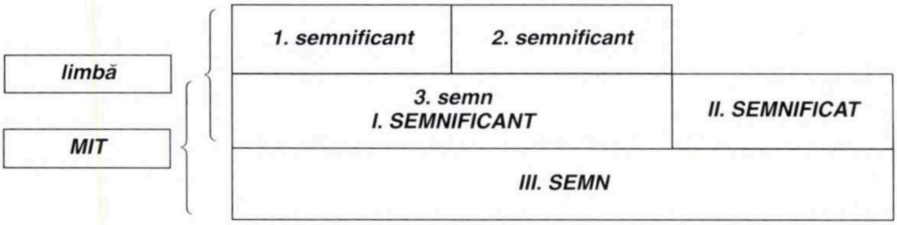
Note

1. *Как всегда – об авангарде. Антология французского театральново авангарда.* Москва, ТПФ „Союзтеатр“, Издательство „ГИТИС“, 1992, с. 9.

2. Rachilde. *Alfred Jarry ou le surmâle de lettres.* Bernard Grasset, Paris, 1928, p. 89.

3. *Ibidem*, p. 89.

4. Mitul, cum rezultă din schemă, conține două sisteme semiologice, primul fiind parțial integrat în celălalt. În plan lingvistic, adică în calitate de element final al primului sistem, Barthes îi atribuie *semnificantului* definiția de *sens*, iar în plan mitologic îl numește *formă*. Cât privește *semnificatul*, teoreticianul îi rezervă definiția de *concept*. Al treilea element este rezultatul corelației primelor două; în sistemul lingvistic avem de-a face cu *semnul*, însă ca al treilea element al sistemului mitologic el capătă denumirea de *semnificație*.



5. Fragment din *Mitologiile*, publicat în cartea: Ролан Барт, *Избранные работы. Семиотика. Поэтика.* Москва. Издательская группа „Прогресс“, „Универс“, „Рея“, 1994, с. 103.

6. Din caietul de sală al spectacolului *Othello?!* – Teatrul ***Radu Stanca*** (Sibiu, România).

7. Claude Lévi-Strauss, *L'origine des manières de table,* Paris, 1968, p. 105.

8. Termenul lui Charles Sanders Pierce.

9. Din caietul de sală al spectacolului *Othello?!* Tot aici găsim reguli pe care trebuie să le urmeze cel ce aspiră să devină actor universal:

- să fie stăpân până la extreme pe corpul său
- să cunoască la perfecție tehnica de improvizație
- să aibă un sistem nervos perfect
- să poată lucra cu ochii, fără pauze și fără grimase, pentru a „hipnotiza“ partenerul și sala ș.a.

10. Anticlimax (deziluzie).

11. Hélène Cixous, *La répétition „secrète“.* Entretien avec Chantal Boiron, Paris, UBU, Scènes d'Europe, nr. 10, 1998, p. 14–16.

12. Participant la Festivalul Internațional de teatru *One Man Show*, ediția a III-a (Chișinău, 8–12 octombrie 2003). Genericul: *Arta actorului de la șaman la teatrul contemporan.*

13. Adaptarea scenică aparține venerabilului Kalsang Tenzin, lama de la mănăstirea Gyudmed.

14. Fragment din *Mitologiile.* Ediția citată, p. 82–83.

15. Din descrierea proiectului *Hamlet. Intolerabil.*

16. *Ibidem.*

Oltița CÎNTEC

Sincretismul postbelic, modalitate de extindere a teatralității

Peisajul artistic al perioadei postbelice abundă în demersuri originale. Comparativ cu veacurile precedente, secolul al XX-lea a adus mult mai multe bulversări, provocate de creatori și curente îndrăznețe care au îmbogățit, ca în nici o altă vreme, spiritualitatea. Intervalul ultimelor șase decenii, unul de sedimentare culturală după sincopa provocată de cel de-Al Doilea Război Mondial, a excelat în căutări, contestări și inovații, afirmate curajos și răspicat, într-un ritm rapid. În conexiune cu celelalte manifestări ale spiritului, teatrul a fost contaminat și el, plasându-se sub același semn: experimentul și înnoirea. Noul teatral a fost reflexul unei operațiuni de contrazicere a formulelor tradiționale, dar, odată lansat, s-a manifestat alături de variantele clasice și a conviețuit artistic cu ele. Creatorii au optat, în funcție de sensibilitatea și viziunea lor, unii, pe drumul deja consacrat, alții, pe cărări mai puțin umblate.

Orice este permis, acesta a fost orizontul trasat, larg, de o avangardă care nu numai că îngăduia orice alăturare, orice combinație, ci chiar o încuraja. După ce academismul trasase jaloane riguroase, ce nu trebuiau încălcate, înscrierea în canoane constituind principala îndatorire a artiștilor, experimentatorii începutului de secol trecut propuneau o cu totul altă paradigmă. Normele, regulile stricte erau abolite și înlocuite cu o libertate absolută de creație, condiție *sine qua non* a evoluției. Încercările de pionierat artistic din perioada interbelică dovedeau multiplele variații posibile, așezând pietrele de temelie a ceea ce s-a desăvârșit estetic după ce a doua conflagrație mondială s-a sfârșit.

Timp îndelungat, artele s-au orientat, fiecare, către ele însele, „izolându-se" pentru a se delimita de celelalte și pentru a se limpezi în privința a ceea ce constituie propriul limbaj și diferența specifică. Procesul era întru totul firesc pentru etapele de clarificare a identității și de afirmare a acestei identități. Conturarea universului propriu, stabilirea axiomelor definitorii, enunțarea lor prin creații-reper, semnate de personalități care să atragă atenția asupra genului, au reprezentat faze ale unui proces ce a dus artele la o culme, dincolo de care perseverarea pe aceeași direcție ar fi însemnat epuizare, drum închis. Acesta a fost momentul – un moment de câteva decenii bune – în care artele, firește, inclusiv teatrul, au resimțit nevoia unor împrospătări. Atunci au încetat să mai fie preocupate doar de ele însele, de conservarea arealului și sistemului lor axiomatic, și au început să privească și înspre teritoriile învecinate; din care nu au ezitat să preia ceea ce li se părea potrivit pentru a se revigora, prin noi combinații, prin noi sinteze. Deși anunțat ca tendință încă înainte de jumătatea veacului anterior, fenomenul sincretismului s-a manifestat în toată plenitudinea după 1950. După acest moment istoric se poate vorbi chiar despre o preferință manifestă pentru o *estetică a impurului*, a unor combinații altădată inacceptabile. Artă sincretică prin definiție, teatrul a jonglat, pe tronsonul său postbelic, cu raporturile dintre artele ce i-au fost dintotdeauna ingrediente – literatura, pictura, muzica, dansul. Diversificarea proporțiilor dintre teatru și artele conexe și împrumutarea mutual avantajoasă a unor procedee artistice au avut drept rezultate apariția genurilor artistice de graniță (teatrul-imagine, teatrul-dans, teatrul ambiental, teatrul ecvestru, teatrul instrumental, teatrul mijloacelor combinate). Reprezentând cea mai palpabilă concretizare a extinderii teatralității și către alte zone, noile forme de teatru, formele sincretice, au infuzat întreg spectrul artei. Sintezele de acest tip sunt absolut firești în diacronia cunoașterii și creației, iar istoria culturii oferă, prin însăși structura sa, suficiente mostre.

Secolul al XX-lea a mai operat o extensie importantă, lărgind sfera noțiunii de artă. De la o perspectivă (aristotelică), în care artisticul era limitat la un câmp de reflectări, prin *mimesis*, ale realității, arta modernă și postmodernă au realizat o tăietură în adâncime, extinzând plaja noțională a artei, prin coborârea ei în cotidian. Orice fapt de viață, gest ori mișcare, orice obiect banal poate deveni artă, prin descoperirea valențelor lui estetice și prin asamblarea într-un produs artistic. *Pop-art*-ul, *ready-made*-ul, teatrul de stradă, *happening*-ul au fost variante care au concretizat întoarcerea artei la nivelul cotidianului. Arta nu se mai mulțumea să reflecte existența, ci dorea să-i evidențieze acesteia frumusețea, apropiind-o, astfel, de public. Din postura izolării ei pe un piedestal – ca reflex, prin mimetism, al realității –, arta secolului al XX-lea s-a reîntors, a coborât printre oameni, difuzându-se în faptele de viață. Arta încetează să mai fie un prețios obiect, îndepărtat, greu tangibil, preferând popularitatea pe care o recâștigă așezându-se la nivelul publicului, printre întâmplările obișnuite.

Refuzul *mimesis*-ului, distanțarea creatorilor avangardiști de reflectarea de tip oglindă a mai avut o consecință majoră, petrecută, de asemenea, în secolul trecut: conceptualizarea artei. Nonfigurativul nu mai pornea de la un element al realității înconjurătoare, ci re-crea ontologicul cu mijloace conceptuale. Respingând obiectul artistic, arta abstractă se autodeclara „arta ideii“, apelând la concepte ca „materie primă“ pentru realizarea unor experiențe estetice inedite. Menirea abstractului era să transfigureze artistic realitatea, să o codeze în simboluri imaginate de artiști.

În ceea ce privește teatrul, transformările suferite de această a patra dintre arte au fost atât de profunde încât au atins chiar structurile sale. Una dintre cele mai importante a fost disocierea teatrului ca literatură de teatrul ca spectacol, cu efectul direct al apariției unei noi „branșe“ artistice: *arta spectacolului teatral*. După o îndelungată perioadă în care istoria teatrului se suprapunea peste aceea a dramaturgiei, punct de pornire și scop al teatrului, de la jumătatea secolului trecut trebuie realizată o distincție între teatrul ca dramaturgie și teatrul ca artă scenică. Panteonul artelor a inclus de atunci o nouă disciplină: arta spectacolului teatral. Cel care a făcut posibilă această modificare atât de importantă a fost *regizorul*. Acest „personaj“ care a apărut, timid, la sfârșitul secolului al XIX-lea, a câștigat încredere, a prins curaj, și-a impus treptat personalitatea. El a îndrăznit să i se împotrivească dramaturgului, a cărui operă o folosește adesea doar ca suport al unei noi creații – spectacolul –, căreia îi dă contur prin scriitura sa. Subsumându-și toate elementele scenice, pe care le reorganizează în creuzetul propriei viziuni, regizorul a devenit stăpânul scenei, în sensul că tot ceea ce se petrece în lumina reflectoarelor este efectul voinței sale artistice. Entropia declanșată de regizor în universul teatral afectează toate compartimentele scenei. Devenind el însuși autor, regizorul novator ajunge să nege texto-centrismul. Îl împinge pe dramaturg într-un plan secund, rezervându-și sieși locul din față, pentru că nu se mai mulțumește să pună în scenă, la propriu, un text, ci îl re-scrie scenic: reinterpretându-l, descoperindu-i sensuri la care scriitorul nici că se gândise, mutând acțiunea în alte timpuri ori în alte spații geografice, eliminând ori adăugând personaje, mixând mai multe piese ori folosind partitura textuală doar ca pretext pentru a-și exprima propriile frământări. Numit și director de scenă, regizorul își asumă toate prerogativele artistice, devenind autocrat în spațiul de joc. Postura îl solicită mai intens, îl obligă la o pregătire mai vastă decât a celorlalți implicați (scenograf, compozitor, coregraf, actori), pe care și-i asociază, dar, de fapt, îi pune în slujba reprezentației teatrale pe care-o concepe. Deși lucrează în echipă, regizorul își amplifică deliberat sarcinile scenice. În consecință, el trebuie să dovedească o capacitate sporită de imaginare, de anticipare, de sinteză, pentru a reuși să controleze elementele ce fac spectacolul. De la cel care avea grijă ca literatura teatrală să ajungă la public așa cum o așezase în pagină dramaturgul, acum regizorul accede la statutul de autor, elasticizând sfera de cuprindere a noțiunii.

Pe vremea când kilometrul zero al teatrului era textul, compoziția spectacolului o urma îndeaproape pe aceea a piesei scrise: expozițiune, intrigă, conflict, deznodământ. Ca o creație a regizorului, care are libertatea să pornească sau nu de la un text anume, spectacolul de teatru din istoria recentă a artelor nu mai urmează schema descrisă anterior, abandonând cu bună știință logocentrismul. Imaginarul scenic nu mai are ca sursă generatoare exclusiv textul. Se întâmplă tot mai des ca regizorul să configureze ideea de spectacol, aranjând mai apoi un scenariu, de unul singur sau în colaborare cu un dramaturg, rezultatul fiind componenta textuală a proiectului. Literalul, ca dimensiune esențială a dramaturgiei canonice, pierde astfel teren în favoarea spectacularului.

Și structura noii dramaturgii diferă de cea tradițională. În luptă cu regula aristotelică, ea e concepută după o poetică mai permisivă. Textul novator al secolului al XX-lea poate urmări o multitudine de linii narative, acțiunile pot fi multiple, simultane, paralele, rețeaua dramatică având mai mulți centri focali care îl provoacă pe privitor. Sunt și scrieri non-narative, cu compunere fragmentară, în care situațiile se repetă, cu diferențe de ritmare sau de accent, care nu urmăresc neapărat povestirea teatrală a unor fapte, preferând stările, haloul emoțional. Astfel încât nu e deloc exagerată asertiunea că asistăm, în ultimele decenii, și la o substanțială ajustare a dramaticului ca gen. Formatul și conținutul clasic sunt modificate, frecvent chiar de dramaturgi, care simt că trebuie să intre în pulsul vremii. Scriitorii pentru teatru adoptă spiritul timpului, realizând piese de tip colaj, cu situații multiple, simultane, repetitive, cu citări și autocitări, după modelul postmodern. Nu mai există un singur centru de interes scenic, ci o multitudine, diverse acțiuni petrecându-se în același timp. Privitorului i se cere atenție distributivă, comunicarea nu se mai realizează exclusiv frontal, dinspre scenă spre sală, *feed-back*-ul e imediat, obligatoriu, și poate afecta la fel de direct evoluția evenimentelor. Spectatorul nu poate rămâne în afara ecuației. Publicul este asediat prin diverse tactici spectaculare, ce îl scot din pasivitatea formulei tradiționale. O formulă care-l țintuia în fotoliu și îi limita reacțiile la râs, oftat, foit, aplauze din când în când, gestul cel mai radical fiind părăsirea, mai mult sau mai puțin zgomotoasă, a sălii. Dramaturgul modern nu mai lucrează independent, la masa lui de scris, ci vine adeseori aproape de scenă, de regizor, împreună cu care redactează un text. Colajele, citările, rescrierile, intertextualitățile devin instrumente firești în arsenalul autorului de teatru contemporan. Există și suficiente exemple de regizori care preferă să-și scrie singuri textele. Fac adaptări, rescrieri pentru scenă, combină piese, preiau personaje ori teme foarte cunoscute, pe care le dezvoltă în noi contexte ficționale.

Scena, ca loc de prezentare a spectacolului, este și ea regândită, granițele ei sunt lărgite. Atunci când se joacă în incintele tradiționale, interpreții coboară de la rampă în sală, printre privitori, îi ridică pe aceștia de pe scaune, îi plimbă dintr-un loc în altul, îi silesc să aleagă o direcție în care vor să privească, îi implică în acțiune.

De la un punct încolo, reprezentațiile se simt constrânse de spațiile tradiționale și artiștii decid să le părăsească. Orice spațiu este bun pentru teatru, atâta vreme cât el se poate „fabrica" o dată cu acțiunea teatrală propriu-zisă. Strada, edificii de tot felul (biserici, galerii de artă, școli, parcuri, apartamente etc.) găzduiesc spectacole folosind decorurile naturale ori arhitectonice, pornind în căutarea audienței. Interpreții trebuie să fie cât mai aproape de privitor, relația artist–public fiind amorsată și de proximitatea fizică. Asaltat, spectatorul nu mai utilizează doar canalul de receptare tradițional – senzorial, rațional, emoțional – ci recurge și la visceral, intuitiv.

În sistemul logocentric, actorul ocupa rangul al doilea, după dramaturg, în traseul pe care-l parcurgea cuvântul scris către spectator. Apariția regizorului, afirmarea sa, coagularea unor noi genuri, a unor noi gramatici artistice au afectat și statutul actorului de teatru. În reprezentația de tip modern, actorul nu mai este epicentru, ci devine unul dintre elementele scenice. Interpretarea actoricească nu mai constituie centrul de greutate al spectacolului teatral, ci o modalitate de exprimare artistică, alături de multe altele. În mod paradoxal, deși actorul pierde prim-planul scenei, în formulele sincretice rolul său se complică, pretențiile sporesc. Abilitățile sale nu se mai pot rezuma doar la priceperea de a rosti clar, teatral, un text scris dinainte și memorat, de a creiona un personaj credibil. El trebuie să se dovedească un interpret complex, pentru că așa va fi solicitat, atât ca actor, cât și ca dansator, cântăreț, sportiv. În variantele novatoare de spectacol, cel mai potrivit termen ar fi acela de *performer*, pentru că interpretul trebuie să știe și să declame, dar și să danseze, să cânte, să-și utilizeze vocea ca instrument de sonorități, să-și exploateze mimica, să mânuiască diverse obiecte, să facă jonglerii, acrobații etc. Cei alarmați de îngrădirea creativității actoricești nu au de ce să se teamă. Standardele din fața actorului de teatru contemporan sunt încă și mai mari decât erau în teatrul de factură tradițională, fiind vorba despre noi provocări estetice, care-l obligă la o mobilizare a inventivității sale.

În ultima jumătate de secol, însăși noțiunea de spectacol a suferit ajustări. De fapt, extinderi. Noțiunea de spectacol, de ceremonie, de întâlnire, a migrat și către alte domenii, fascinate de arta teatrală. Printre ele, prezentările colecțiilor de modă, devenite adevărate spectacole, după modelul celor teatrale: pornesc de la o temă, o dezvoltă recurgând la simboluri care ne spun scurte povestioare despre această temă, exploatează motive și semne teatrale.

Cu atât mai puțin au rămas indiferenți la fascinația pe care o poate exercita un spectacol asupra unui auditoriu interpreții de muzică (rock, pop, jazz). Cu gândul la fani, și ei apelează la talentele regizorilor de teatru pentru a le concepe concerte în care mijloacelor muzicale le sunt atașate modalități de expresie tipic teatrală. De această dată, scopul nu mai este exclusiv prezentarea ultimelor compoziții, ci a elementelor fundamentale care definesc și individualizează un muzician. Tema e prestabilită, ea rezumă o dimensiune a universului componistic în cauză și e dezvăluită printr-o narațiune sonoră, după același tipar teatral; cântăreții își asumă și rolul de actori care evoluează într-o poveste plasată sub semnul muzicii.

Estetica ultimelor șase decenii stă sub semnul impurului, nu în sens peiorativ, ci în sensul renunțării la puritatea absolută a speciilor. Metisajele artistice repun în discuție specificitatea fiecărui gen și așază frontierele sub semnul labilității. Preluarea unor elementele tipice altor arte duce la apariția unor formule hibridizate, sofisticate, mai expresive, deci mai atractive pentru public. Sunt formule de graniță, sincretice, care au reconfigurat topografia culturală, îmbogățind-o prin noi specii. Noile specii au apărut și s-au impus printr-un subtil proces de osmoză între mijloace de exprimare teatrală și procedee caracteristice altor arte. Mereu în căutarea celor mai potrivite formule care să-i exprime, creatorii au încercat să-și apropie și tehnici străine, teatralizându-le, revitalizând arta scenică și surprinzând publicul prin prezentare la rampă. Globalizarea, liberalizarea granițelor sunt realități nu doar sociale și politice, ci, iată, și artistice. Insularizarea ține de trecut, teatrul reconfigurându-și conexiunile cu artele-surori. Rețelizarea, alt *trend* al vremurilor noastre, obligă arta teatrală la (re)configurarea plasării sale estetice. Genurile rezultate prin sincretismul postbelic tocmai asta fac: edifică un nou sistem de relații între teatru și celelalte arte, iar nodurile acestei noi rețele sunt teatrul-imagine, teatrul-dans, teatrul gestual și toate celelalte.

Cel mai concret și mai vizibil efect al sincretismului ca modalitate de extindere a teatralității a fost generarea speciilor de graniță, recunoscute ca atare, care și-au definitivat și afirmat propriile limbaje scenice. **Teatrul-imagine** a traversat demarcația dintre artele plastice și teatru, a anulat-o, adresându-se publicului pe canalele vizualului; în prezent, ochiul este organul cel mai solicitat, asaltat cu mii de imagini pe secundă, cu fluxuri continue din care trebuie să le trieze și conserve doar pe acelea care au relevanță. Într-o lume a clipurilor, a esențializării prin imagine, a *zapping*-ului, receptarea de factură vizuală pare să fi surclasat alte tipuri. Teatrul-imagine diminuează contribuția cuvântului ori renunță la cuvânt în favoarea imaginii, considerând comunicarea vizuală mult mai eficientă artistic. Cuvântul este folosit doar ca sonoritate, ca o componentă acustică a imaginii scenice. **Happening**-ul (cu variantele sale, **performance** și **instalații**), **teatrul-imagine**, **teatrul multimedia** sunt variante, rezultante ale operațiunii de teatralizare a artelor plastice, a luminii, culorii, formelor și volumelor.

Teatrul gestual și **teatrul-dans** au apropiat alte două arte înrudite, teatrul și coregrafia, redescoperind corpul, caligrafia motrice și vocea protagoniștilor, teatralizând gestul, mișcarea și dansul, și transformându-le în mijloace de expresie favorizate. Corporalitatea revine în atenția creatorilor de teatru într-o nouă lumină. Teatrul gestual și teatrul-dans au revoluționat nu numai raportul teatrului cu corpul actorului/dansatorului, ci și raporturile cu muzica. Armonia este abandonată, coloana sonoră se poate rezuma la o suită de tăceri ori de zgomote produse în cele mai felurite moduri, la colaje dintre cele mai uimitoare, pentru că alătură fragmente de muzică populară, simfonică, pop ori prelucrări ale acestora. Perspectiva s-a modificat radical și prin transformarea raporturilor dintre muzică și dans. Dansul contemporan încetează să mai fie, cum era cel clasic, o ilustrare prin mișcare a partiturii muzicale, și devine „desenul“ coregrafic pentru care este creată muzica de scenă. Compoziția coregrafică se naște concomitent cu cea muzicală, între ele nemaifiind raporturi de preexistență ori de subordonare. Coregrafia și muzica sunt gemelare, se presupun, se sprijină reciproc.

O punte a fost aruncată de teatru și către **muzica simfonică**, a cărei interpretare este animată prin elemente teatrale executate chiar de instrumentiști. Genul a fost botezat **teatru instrumental** și urmărește dinamizarea interpretării unei partituri prin teatralizarea ei. Adică și prin interpretarea actoricească a partiturii, încărcând-o cu mai multă emoție, transmițând-o publicului nu doar sonor, ci și vizual și cinetic.

Arta spectacolului de operă a fost și ea infuzată de teatralitate, toți regizorii importanți ai scenei ultimelor decenii realizând și reprezentații de acest tip. Câștigul a fost o creștere a gradului de teatralitate a spectacolului de operă. Având ca materie primă compoziții de acum câteva sute de ani, opera a încercat să-și depășească academismul, impunând soliștilor săi implicarea actoricească, în beneficiul intensității dramatice, a trăirii și a forței de convingere. Din colaborarea teatrului cu opera a avut de câștigat și arta teatrală. Unii regizori au prețuit somptuozitatea spectacolelor de operă atât de mult, încât au importat-o și în creațiile lor teatrale.

Martore la sincretizarea realizată de teatru, celelalte arte ale spectacolului au procedat la fel. O „tulpină" conexă, care apropie arta spectacolului de operă de concertul simfonic, este **opera în concert**, o variantă care o aduce în sălile filarmonicilor. Aici, în acordurile orchestrelor simfonice, vocaliști de marcă susțin arii cunoscute ori, dimpotrivă, în primă audiție, pentru a le supune probei publicului înainte de a deveni spectacole.

Când clasica scenă s-a dovedit neîncăpătoare pentru fantezia regizorilor, **teatrul ambiental** a deschis porțile și a vizat și alte spații: în aer liber (străzi, parcuri, curți interioare, stadioane) sau incinte (biserici, gări, baruri, școli) a căror arhitectură devenea scenografie gata construită. Astfel, au fost teatralizate și spațiul și arhitectura, cu un câștig evident în planul relației artei teatrale cu publicul. Ieșită din instituțiile tradiționale, arta spectacolului teatral s-a apropiat de spectatori, într-atât de mult încât adesea i-a și implicat, nu doar afectiv, ci efectiv, în reprezentație.

Creatorii au privit admirativ la maniera atât de directă și de simplă, dar eficace, în care circul se adresează publicului, la capacitatea sa de impresionare. Prin combinarea dresurii cailor cu elemente de coregrafie umană și cu muzică contemporană a apărut **teatrul ecvestru.** Alții au redescoperit **teatrul ambulant**, ca mod de viață și de creație, întorcându-se în timp și practicând nomadismul artistic.

Acolo unde alții s-ar fi așteptat cel mai puțin, în lumea inanimatului, inventivii au revelat un potențial nemaipomenit. Sub acțiunea fanteziei, materiale de tot felul au devenit obiecte teatrale și, într-un **teatru al mijloacelor combinate**, s-au înregistrat performanțe pe care nici o altă zonă a creației nu le-a izbutit. Genul asociază marioneta și actorul, mișcarea, muzica și lumina etc., demonstrând că teatrul este o artă aptă să-și asume orice procedeu care-i poate aduce un supliment de expresivitate.

Prin definiție, artă bazată pe alte arte, teatrul a dus lucrurile într-atât de departe, în istoria sa postbelică, încât adâncirea caracterului său sincretic a condus și la elasticizarea înțelesului acordat termenului de teatralitate. Dacă, în epoca teatrului vorbit, teatralitatea se referea mai ales la reprezentabilitatea sau lipsa de reprezentabilitate a unui text dramatic – pe o scenă, prin interpretarea unor actori, într-un decor-cadru, cu un fundal sonor și cu mișcare scenică, în fața unui public – ultima jumătate de veac a schimbat optica. Acum teatral devine orice element care poate servi regizorului ca mijloc de exprimare artistică. Extinderea noțiunii de teatralitate prin sincretism a lărgit și sfera din care provin creatorii de spectacole. Formația multidisciplinară este, în acest context al fuziunilor artistice, obligatorie, astfel încât nu mai surprinde pe nimeni faptul că, spre exemplu, un regizor precum Robert Wilson, practician al teatrului-imagine, a studiat și artele plastice, literatura, muzica și dansul, a avut și preocupări de psihologie și a urmat cursuri pentru realizarea efectelor speciale. Există, pe de altă parte, suficiente cazuri de plasticieni, muzicieni, coregrafi sau dansatori atrași de mirajul spectacolului teatral, pe care-l exersează în formule sincretice ce le poartă amprenta. În cazul multor realizatori contemporani, asistăm la un alt interesant proces: fuziunea regizorului cu scenograful, care poate deveni și performer, cum se întâmplă în *performance*-uri și instalații.

Deschiderea granițelor artistice a dus și la adâncirea diviziunii muncii scenice și la apariția unor noi profesii artistice. Descoperirea potențialului estetic al eclerajului, faptul că lumina poate face, ea singură, un spectacol, că poate deveni personaj, că poate mări dramatismul, sublinia tensiunile etc., a făcut necesară specializarea unor artiști care au devenit designeri de lumini (*light-designer*). Utilizarea pe scară tot mai mare a noilor tehnologii, care au capacitatea de a spori dimensiunea spectaculară a reprezentațiilor, de a multiplica interpreții, de a permite simultaneități altfel irealizabile, de a propune un nou mediu de creație, interactiv, cel virtual, a dus la apariția designerului-multimedia, a tehnicianului specialist, care are și aptitudini artistice, punându-se în slujba celor din teatrul multimedia.

Nici zonele peste care se așternuse uitarea nu au fost ocolite. Îndepărtate geografic sau temporal, ele au fost readuse în atenție: limbi moarte, dialecte pe cale de dispariție, vechi credințe și filosofii orientale, filoane populare prelucrate în variante etno, mergând până la încercarea de a reînnoda o legătură, de a regăsi o dimensiune de mult pierdută de teatrul apusean: cea sacră. Revenirea la arta spectacolului teatral ca ritual, ca ceremonie a fost una dintre țintele pe care noile formule sincretice au încercat să o atingă. Pentru a oferi fidelilor săi, un loc de întâlnire, de socializare și comuniune.

Lăsat să participe la circuitul mondial de idei și valori numai sub controlul cenzurii, teatrul românesc a experimentat, atât cât i-a fost permis, și în izolarea impusă de comunism. Oamenii de teatru se străduiau să țină pasul cu tempoul vremii, atât cât răzbătea și cât îl puteau simți în interiorul blocului comunist. Chiar în condiții de izolare ideologică, au fost exemple de sincronie cu ceea ce se petrecea pe plan european, regizorii autohtoni rămași acasă încercând să treacă peste îngrădirile impuse. Cei care s-au simțit sufocați au părăsit România și și-au făcut un nume în țările care i-au adoptat, dovedind soliditatea școlii naționale de teatru. Portretul teatrului românesc postbelic este configurat de o pleiadă de regizori care au practicat un teatru de idei, precum Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Sanda Manu, György Harag, Vlad Mugur, Ion Cojar ș.a.

Controlul ideologic riguros a constituit o frână pentru încercările considerate prea îndrăznețe. În 1972, *Revizorul,* pus în scenă de Lucian Pintilie, la Teatrul „Bulandra“ a fost interzis; repertoriile teatrelor trebuiau să poarte viza organelor de partid și erau obligate să includă texte de propagandă comunistă; vreme de un deceniu, regia artistică nu a mai fost studiată la institutele de învățământ superior, de fapt, la unicul institut, din București, cel din Iași fiind desființat abuziv în anii ’50. O nouă generație de regizori (Cătălina Buzoianu, Aureliu Manea, Valeriu Moisescu etc.) a căutat portițele artistice pentru evitarea conflictelor cu cenzura, dar care să conducă și la impunerea unor noi modalități de exprimare. Metaforele scenice, simbolurile, limbajul aluziv, frecventarea unor noi zone ale dramaturgiei, recursul la dramatizarea unor opere neteatrale, reinterpretarea scenică a unor capodopere clasice, care să le permită afirmarea autonomiei spectacolului, căutarea unor noi surse de îmbogățire a limbajului teatral – redescoperirea gestului, a dimensiunii ceremoniale a spectacolului, a teatrului ca sărbătoare, așa cum era în arta populară – au constituit câteva coordonate pe care s-a dezvoltat teatrul românesc în perioada comunismului.

După 1990, redeschiderea orizonturilor culturale s-a resimțit și în domeniul creației teatrale. Încercând să ardă etape, să recupereze timpul pierdut, regizorii români valoroși au reintrat în circuitul european, preluând, adaptând și impunându-și propriile viziuni. Unii au continuat pe calea clasică, preferând să rămână în siajul stilistic a ceea ce se petrecea pe scena românească antedecembristă, alții au fost tentați de inovație. Exilații reveniți acasă au adus în bagajele lor, o dată cu propria carte de vizită, și noile tendințe occidentale. Andrei Șerban și Vlad Mugur, primul revenit într-un moment în care societatea nu era pregătită să-i accepe revoluția, cel de-al doilea plecat prea devreme în lumea neființei, au marcat spațiul teatral românesc prin montările lor. Din perspectiva sincretismului, printre cei de-acasă nu putem vorbi ferm despre modele de regizori care să se fi ocupat în mod predilect de vreuna dintre noile formule de teatru. Elemente sincretice sunt sesizabile în creațiile Cătălinei Buzoianu (preferința pentru vizual ca metaforă), Mihai Măniuțiu (care creează un teatru intelectualizat impregrant de elemente de vizualitate, de teatru-dans, teatru ambiental), Victor Ioan Frunză (sprijinit consistent pe relația cu imaginea scenică de scenografiile Adrianei Grand), Tompa Gábor (o cochetare sofisticată cu imaginea, cu corporalitatea actorilor, cu mișcarea), Alexandru Tocilescu, Alexandru Dabija etc. Din generația mai tânără, Radu Afrim este un rebel promotor al formulelor sincretice de tip postmodern, de influență wilsoniană. El dinamitează cu program factura clasică, scandalizând, dar fiind deja selectat, în semn de recunoaștere, la mai multe ediții ale Festivalului Național de Teatru. Ceva mai cuminți din perspectiva frecventării zonelor teatrului de formă adânc-sincretică, Claudiu Goga, Felix Alexa, Bocsárdi László nu refuză nici ei mijloacele de expresie de împrumut din alte arte ale spectacolului. Iar generația celor foarte tineri se află încă în căutarea propriei mărci. Întrebarea care se ridică este: îi pregătește școala suficient pentru deschiderea către experiment?

Pentru a conchide acest crochiu portretistic, revelatoare e o remarcă a lui Silviu Purcărete, unul dintre cei care au izbutit să convingă Europa de forța spiritului lui creativ, pe care o reproduc *in extenso*: „În ceea ce privește temperamentul românesc, el este unul *de sinteză*, mai ales în domeniul teatrului. Românul este mai puțin temerar. Noi n-am făcut nici mari călătorii, n-am descoperit nici insule misterioase. Stăm pe plaiurile noastre mioritice și nu ne aventurăm în ținuturi necunoscute. De obicei, ne place să gustăm fructele exotice pe care alții le-au descoperit și le-au adus. Și, uneori, *gustăm* cu destul de mult talent. Marile reușite în domeniul teatral românesc au fost niște opere de sinteză în care experimentele le-au făcut alții, iar noi am știut să le preluăm, uneori chiar să le înnobilăm“[1]. Regizorilor români nu le-a fost ușor să recupereze paranteza istorică în care s-au aflat decenii la rând, dar au reușit s-o facă „din mers“. Nici structurile instituționale și nici cele administrative nu i-au ajutat, teatrul autohton fiind încă tributar modelului etatist. Din păcate, în țara noastră nu există încă un confort material care să încurajeze teatrul de tip laborator și cercetarea, condiții minimale pentru crearea unei atmosfere favorabile experimentării. Inițiativa particulară e destul de timidă, nesprijinită corespunzător, iar cadrul legislativ, incomplet și confuz. Dar chiar și așa, „fructele exotice“ de care vorbea Purcărete i-au tentat pe creatorii autohtoni, care le-au gustat, le-au aclimatizat, ba le-au și „altoit“ în variante cât se poate de personale.

Democratizarea la care s-a autosupus teatrul postbelic, prin acceptarea oricărei formule care i-a adus beneficii artistice, nu reprezintă decât o etapă dintr-o evoluție care nu a fost, și nici nu va fi, rectilinie. Cum va evolua arta teatrală e greu de anticipat. Până la proba timpului, datoria teatrologilor e să consemneze, prin analize și selecție, faptele teatrale semnificative din etapa istorică la care sunt părtași. Singurele enunțuri generale pe care vizionarii le-ar putea lansa sunt legate de tendințe: se vor practica, în continuare, reașezările, combinările, reinterpretările, revenirile. Vremea insularității teatrului a trecut, iar formele spectaculare, variate, vor coabita. În spiritul celei mai autentice estetici a impurului.

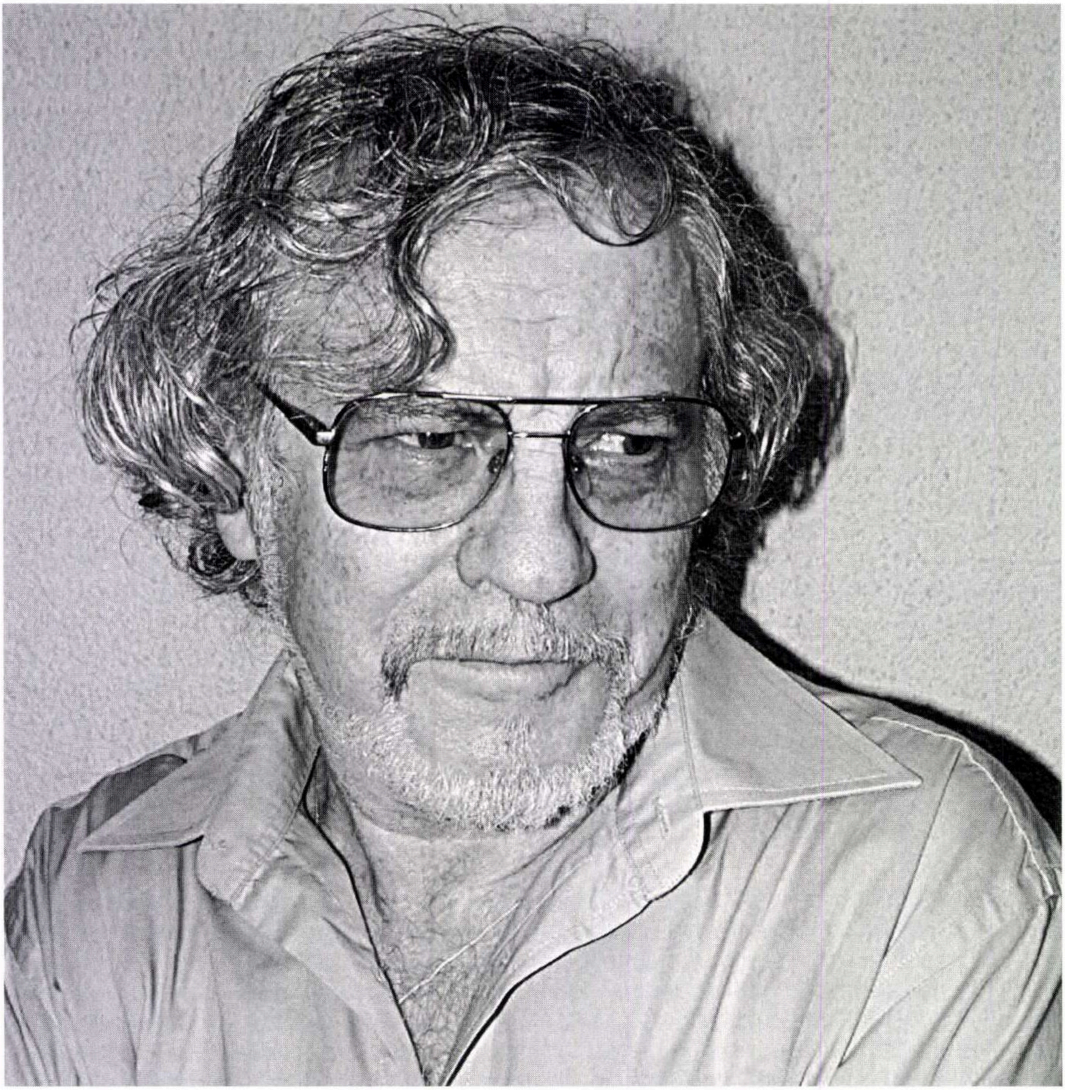
---

[1] Silviu Purcărete, *O operă artistică autentică conține doze de experiment*, în „Teatrul Azi“, nr. 7–8–9/1994, p. 8.

Sergiu TUDOSE:

INTERVIURI

„Categoric și pentru totdeauna, prefer teatrul!"



Sergiu Tudose **este actor la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași, din 1962. A absolvit, în 1959, IATC București, la clasa Al. Finți. În 46 de ani de carieră, a interpretat aproximativ 200 de roluri, a jucat mii de spectacole; creațiile sale au fost laureate, cea mai importantă distincție fiind Premiul ATM (1982) pentru Zilov din *Vînătoarea de rațe* de Aleksandr Vampilov. În februarie 2006, actorul ieșean va împlini 70 de ani.**

Oltița Cîntec: *Ați avut șansa să jucați același rol, Regele din* Ivona, principesa Burgundiei, *în varianta scenică din anii '70 și în spectacolul realizat în deschiderea stagiunii 2005–2006, de Ovidiu Lazăr, pe aceeași scenă, la Teatrul Național Iași. Care e istoria ieșeană a acestui text?*

Sergiu Tudose: În 1976, Brandy Barasch monta la Iași, în premieră pe țară, *Ivona, pricipesa Burgundiei* de Witold Gombrowicz. Era atunci un moment fast pentru Naționalul ieșean, se făcuseră câteva spectacole importante, pe texte care la București nu s-au putut monta.

O.C.: *Era Iașul mai departe de brațul cenzurii!?*

S.T.: Probabil. Am jucat atunci *Noaptea iguanei* în decorurile lui Liviu Ciulei, regia Sorana Coroamă-Stanca, *Tango* de Mrožek, *Ivona...*, în decorurile lui Helmuth Sturmer. Am făcut *Ivona...* cu o putere de muncă și cu o dorință extraordinare, pentru că textul ni s-a părut, ca și acum, foarte bun. Eram mândri că era premiera pe țară, spectacolul de la București al Cătălinei Buzoianu a fost după al nostru. Când am citit piesa, ni s-a părut de-o noutate și de o profunzime nebune, calități care, constat acum, nu și le-a pierdut.

O.C.: *Atunci avea, totuși, o altă relevanță. Era un text subversiv, trimitea cu gândul la cuplul Ceaușescu. Acum îl citim altfel!*

S.T.: A fost un curaj nebun să-l montăm. Dar echipa de-atunci, eu-Regele, Emil Coșeru–*Șambelanul*, Violeta Popescu–*Ivona*, Silvia Popa–*Regina*, Marcel Finchelescu și alții, eram dispuși să facem asta. Textul este foarte exact în ceea ce vrea. Spectacolul de azi e, desigur, diferit. Atunci, *Ivona*–Violeta Popescu avea un monolog interior superb, fără să aibă vorbe, iar când îl încheia, era sleită. În monologul acela, ea era la ea acasă, cu forța ei de a se consuma, venea perfect pe interiorul ei. În spectacolul Cătălinei Buzoianu...

O.C.: *De la care Ovidiu Lazăr se revendică, a fost studentul ei și l-a marcat, singur o spune...*

S.T.: În cel mai bun sens al termenului. Cătălina Buzoianu a împins lucrurile către o notă mai dură, iar acum, Ovidiu Lazăr a violentat pur și simplu relația lui Filip cu Ivona, a dus lucrurile și mai departe.

O.C.: *Chiar pe un teren expresionist, trimitere pe care panoul imens din final, copie a* Țipătului *lui Munch, o limpezește deplin.*

S.T.: Când se întâlnesc două lumi diferite, întâlnirea poate fi foarte dură, pot izbucni războaie. Dar când confruntarea este între o lume și un personaj, ca la Gombrowicz, lucrurile merg spre tragedie. Tăcerea Ivonei e o formă de opoziție față de această lume strâmbă, al cărei vârf e regele. El e capul unei piramide a răului, a duplicității. E o figură dură, care-i disprețuiește, cinic, pe toți. Singura lui lege e aceea a bunului plac.

O.C.: *Să revenim la abordarea rolului Regele. Cât a rămas din varianta de tinerețe în Regele de-acum? Cât a contat experiența atâtor ani de scenă?*

S.T.: E o situație foarte interesantă pentru un actor, iar experiența a însemnat mult. Cealaltă abordare era mai palidă, pentru că atunci nu aveam toate mijloacele pe care le am acum. Sunt lucruri pe care nu le poți căpăta decât o dată cu vârsta, oricât studiezi, oricât exersezi. Posibilitățile mele de-atunci de a rezolva un rol erau mai reduse, pentru că scenic nu aveam toate instrumentele necesare. Elemente din acest personaj erau și înainte, pentru că mi-a plăcut foarte mult, m-am concentrat pe el. Dar acum lucrurile s-au sedimentat altfel. Relațiile erau altfel, tristețile erau altfel. Și la 30 de ani ai tristeți, dar nu ca la 70.

O.C.: *Ați pomenit de această vârstă, pe care o veți împlini în scurt timp, dar pe care nu o arătați pe scenă.*

S.T.: Cu mari eforturi, credeți-mă!

O.C.: *Să fie disciplina profesională unul dintre secrete?*

S.T.: Fără disciplină profesională nu se poate. Cunosc mii de cazuri de oameni foarte disciplinați, care au câștigat mult, și alții, foarte talentați, care se pierd pe zi ce trece. Ce e trist, vă spun ca profesor, referindu-mă la studenții ieșeni, e că disciplina artistică nu-i mai interesează așa cum aș fi vrut eu. Nu vreau să-i blamez, dar nu acordă atâta atenție câtă ar trebui. Eu sunt un actor care moare pe scenă. Fără asta nu pot exista, am învățat-o de la marii noștri actori, profesorii noștri, de la Gică Popovici, Ion Lascăr, Ștefan Dăncinescu, Miluță Gheorghiu. Ardeau pe scenă și așa făceam și noi lângă ei.

O.C.: *În familia Tudose talentul se ia, se moștenește.*

S.T.: Sunt nepotul actorului Gică Popovici, fratele mamei a fost cântăreț de operă, a jucat, la Iași, alături de Anny Braesky, apoi, la București, a intrat în trupa lui Cărăbuș.

O.C.: *Eu mă refeream la Catinca Tudose, fiica dumneavoastră. Cum e să jucați în familie pe scenă? În* Cabotinul *erați, și ca personaje, Mamă, Tată și Fiică.*

S.T.: Eu sunt foare afurisit, n-am nici un fel de înțelegere față de familia mea, așa am procedat și cu Violeta Popescu (soția, *n.n.*) și cu Catinca, acum. Sunt mulțumit de câte ori face treabă bună, o sfătuim amândoi, o certăm amândoi.

O.C.: *Înseamnă că e foarte greu pentru ea!*

S.T.: Dar și pentru mine, învăț alături de ea, am emoții alături de ea.

O.C.: *Sunteți un actor „în priză", lucrați mereu. La ce repetați acum?*

S.T.: Sunt Freud, în *Vizitatorul* de Erich Emmanuel Schmitt. E un autor nemaipomenit.

O.C.: *Scrie desăvârșit, fără fisuri, aproape matematic!*

S.T.: Textul pune problema de ce Freud, oamenii au renunțat la Dumnezeu. E acolo o replică minunată, care esențializează rolul: „Nu cred în Dumnezeu, pentru că totul în mine e pregătit să creadă. Nu cred în Dumnezeu, pentru că aș fi fericit dacă aș face-o". Rolul e o provocare, pentru că îmi solicită un alt fel de participare temperamentală decât cea structurală. Aici trebuie să fiu un savant care suferă pentru nația lui, pentru fiica lui. Lucrez cu un regizor tânăr, foarte talentat, foarte profund, Marius Olteanu. Premiera deschide Festivalul Internațional de Teatru Evreiesc „Avram Goldfaden", la sfârșitul lui octombrie.

O.C.: *Aș vrea să mutăm discuția înspre zona filmului.*

S.T.: Înseamnă că o îngropăm, pentru că n-am făcut decât două filme.

O.C.: *Dar la câte filme românești se fac, pentru un actor care activează în provincie e o performanță că ați jucat în filmul lui Dan Pița, care va avea premiera în noiembrie.*

S.T.: Am filmat la *Femeia visurilor,* scenariu de Răsvan Popescu. Am avut o partitură care mi-a convenit, un operator, un tip mai în vârstă, care știe meserie, dar care se cam ceartă cu regizorul. Platoul de filmare e un loc în care se adună foarte multă tensiune, mai multă decât în scenă. După ce termini un cadru, toată lumea se mută în alt cadru și rămâi singur, nici nu știi ce să faci, ai senzația că faci parte din decor. Filmul e foarte dinamic, făceam textul aproape pe loc, eu eram obișnuit să-l învăț acasă, trebuie să ai grijă ca replica să vină normal, expresia să fie diurnă.

O.C.: *Teatrul și filmul sunt două medii diferite, dar înțeleg din ton că preferați, totuși, teatrul!*

S.T.: Categoric și pentru totdeauna, prefer teatrul!

Oltița CÎNTEC

În *Ivona, principesa Burgundiei.*

Claudiu GOGA:

Îmi place să spun în spectacolele mele povești și să emoționez publicul

Maria Sârbu: *Acum câțiva ani, afirmați într-un interviu că în România nu există o mișcare teatrală. Vă mențineți părerea?*

Claudiu Goga: Când am spus că nu există mișcare teatrală, nu m-am referit la faptul că nu se joacă teatru, ci la faptul că nu există o coerență sau un anumit tip de coerență chiar și în incoerența a tot ceea ce se întâmplă – de la creație la studii despre teatru, critică etc. În România, ceea ce iese de bună calitate iese întâmplător, se întâmplă într-un teatru sau în altul, dar nu există un sistem. Sistemul însuși este mort sau funcționează din inerție. Majoritatea oamenilor sunt nemulțumiți. Cred că ne aflăm și într-un fel de criză morală a întregului sistem.

M.S.: *Ar exista un model de asemenea sistem, de mișcare teatrală?*

C.G.: Totul ține de economie și, dacă am vrea să încercăm să copiem pe cineva, am risca foarte mult, pentru că la noi condițiile sunt întotdeauna foarte diferite. Probabil, ne-am putea inspira din ceea ce se întâmplă în țările din Est, foste comuniste, care acum sunt puțin înaintea noastră.

Foto: Adrian Timar.

M.S.: *Nu peste tot.*

C.G.: Cel puțin în Ungaria lucrurile merg mai bine din punct de vedere al sistemului, al finanțelor. Sigur, a avea mai mulți bani nu întotdeauna înseamnă că și creația sau calitatea spectacolelor crește, dar ar fi un început pentru a reprofesionaliza mișcarea teatrală românească. Deocamdată se întâmplă foarte rar să avem evenimente în lumea noastră teatrală.

M.S.: *Ar depinde o astfel de reprofesionalizare și de școala din care provin actorii, creatorii de spectacol?*

C.G.: Cred că da. Nu pot să spun ce se întâmplă acum în școala de teatru, dar contactul cu generațiile de tineri actori e unul foarte special, din punctul meu de vedere. Mi se pare că sunt superficial pregătiți, și profesional și mental, pentru această meserie și pentru condițiile în care suntem nevoiți să o desfășurăm. Cred că e vina școlii, în primul rând.

M.S.: *Este suficient ca un regizor – absolvent de facultate – să-și înceapă activitatea doar pe baza cunoștințelor teoretice, de vreme ce lipsește o reformă în domeniu sau un sistem coerent?*

C.G.: E greu de spus. Nu cred că școala te poate face cult, inteligent, nu cred că te poate învăța să vezi realitatea, pentru că în meseria asta trebuie să știi să vezi ce se întâmplă în lume ca să o poți apoi face. Școala îți dă un minim instrumentar, dacă ești pregătit să-l accepți sau să ți-l însușești. Știu, din generația mea, că profesorii noștri ne predau la toți la fel, dar nu toți făceau spectacolele pentru examen la fel de bune. E firesc, e și o meserie de competiție.

M.S.: *Ați fost la clasa lui Valeriu Moisescu, un mare regizor și un mare pedagog.*

C.G.: În cazul lui Valeriu Moisescu a fost o îmbinare perfectă între cele două ipostaze și cred că toți studenții lui sunt norocoși din acest punct de vedere.

M.S.: *Ați pornit pe calea regiei în 1998, încă din facultate, cu un minunat spectacol. Este vorba de* Conul Leonida față cu reacțiunea *de I.L. Caragiale, montat la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov, care a obținut numeroase premii, inclusiv Premiul UNITER pentru debut. Contează mult pentru un regizor cum pornește la drum. Au urmat multe spectacole. Cum a decurs traiectoria creatoare a lui Claudiu Goga în regie?*

C.G.: Am fost norocos. Premiile obținute pentru primul spectacol au însemnat un fel de *box-office*, care mi-a adus oferte. Desigur, nu toate spectacolele au fost așa cum mi-aș fi dorit, dar este foarte important, mai ales la început, să poți lucra, să întâlnești diferiți oameni și să înveți de la ei. Este util să intervină, măcar din când în când, succesul, pentru că, dincolo de imaginea pe care ți-o creezi, îți dă și curaj să continui. Totul ține și de noroc, și de o anumită șansă, și de un anumit tip de compromisuri pe care îl accepți sau nu. Îmi pot reproșa faptul că nu am știut să-mi manageriez spectacolele așa cum ar fi trebuit. Mă refer la unele, după părerea mea, mult mai bune decât s-a scris sau s-a vorbit. Probabil a fost și un fel de naivitate a mea, crezând că teatrele ar fi trebuit să facă mai mult pentru acele spectacole, iar eu nu m-am implicat direct. Mi-am dat seama că am pierdut, în anumite momente. Pe de altă parte, nu am făcut compromisuri la nivel de alegere a textului și am avut puterea, chiar la începutul carierei, dar și mai târziu, să refuz teatre din București, tocmai pentru că îmi impuneau texte pe care eu le consideram proaste sau pe care nu știam să le fac. Din acest punct de vedere, cred că am câștigat. Este mai important să faci un spectacol bun în provincie pe un text care să însemne ceva și să-ți spună ceva, decât să ai la CV notat că ai montat în București. De fapt, ai montat un text pe care teatrul, din diferite interese, câteodată artistice, câteodată fără nici o legătură cu partea artistică, a dorit să-l pună în scenă.

M.S.: *Nu fiecare tânăr regizor înțelege acest lucru.*

C.G.: Ține de opțiunea fiecăruia. Experiența ultimilor ani dovedește că marile spectacole s-au făcut, majoritatea, în provincie. Silviu Purcărete și Vlad Mugur au lucrat mai mult în provincie și acestea sunt exemple clare că se poate face teatru de bună calitate în anumite teatre din țară. Nu în toate, pentru că ar însemna să exagerăm. Locul unde lucrezi, ține de alegerea ta. Ar fi o greșeală să spunem că nu se poate lucra în București sau nu se poate face performanță în București. Depinde de conjuncturi. Câteodată, provincia e mai deschisă la așa ceva, însă nu există o rețetă.

M.S.: *Și actori din București merg des în provincie, jucând pe proiecte.*

C.G.: A devenit un pic mai ușor, din punct de vedere legislativ, să te miști. Pentru unii actori este o posibilitate de a câștiga în plus și, în același timp – de a lucra.

M.S.: *Spuneați că nu ați știut să vă manageriați spectacolele. Acum sunteți manager de teatru. Cum se îmbină activitatea de creator cu cea de director al Teatrului din Brașov?*

C.G.: Nu e simplu, dar dacă pierzi ceva, pierzi din timpul tău pentru tine. În același timp, nu mă plâng, aș putea renunța oricând la conducerea teatrului. Nu mi-a pus nimeni pistolul la tâmplă să mă oblige să fiu director de teatru. A fost un lucru pe care mi l-am asumat și în momentul în care nu o să-l mai pot face bine o să renunț. A fi acum director de teatru nu e un lucru care să-ți aducă mari satisfacții, din cauza sistemului.

M.S.: *Ce înseamnă, totuși, această funcție pentru un regizor care are oferte, este solicitat în teatre?*

C.G.: Nu pot să dau un răspuns general. Probabil, fiecare director are motivul lui atunci când acceptă funcția. Eu am acceptat dintr-un șantaj sentimental al actorilor de la Brașov. Ei și-au dorit foarte tare să fiu director și pentru că am crezut și cred în continuare că este o trupă profesionistă, de bună calitate – palmaresul teatrului nostru confirmă acest lucru – sunt convins că se poate construi. Într-o țară în care ai senzația că totul se dezmembrează sunt locuri unde o mână de oameni pot construi, nu neapărat fulminant, dar încet, cu pași mici. La Brașov mă ține un lucru: se poate lucra mult mai profesionist decât în alte teatre din țară.

M.S.: *Au existat neînțelegeri, chiar un conflict, cu autoritatea locală. Pentru această autoritate sunteți un director incomod?*

C.G.: A fost un conflict puternic, destul de dur, care a pornit dintr-un viciu de comunicare. Probabil nu am fost o persoană foarte comodă pentru anumiți oameni din Primăria Brașov. Sper că am reușit să-i convingem că intențiile noastre erau bune. Am ieșit învingători în acest conflict și datorită scrisorii de protest inițiată de UNITER și publicată în presă. Acest lucru a contat foarte mult, la fel ca și reacția de solidaritate în jurul meu a tuturor angajaților Teatrului din Brașov. Primăria a fost pusă în situația de a se lupta nu cu un om, ci cu câteva instituții puternice, care aveau argumente. Deocamdată, conflictul s-a estompat și m-aș bucura să nu reizbucnească. M-a impresionat faptul că în trei ani de directorat oamenii din teatru au fost în jurul meu. Când ești director nu e ușor să împaci pe toată lumea. E foarte greu să fii prieten cu toată lumea, dar nici nu mi-am propus vreodată. A fost o surpriză plăcută solidaritatea care s-a creat în jurul meu. Nu pot decât să le mulțumesc – cum am și făcut-o –, dar le-am și spus că asta nu înseamnă că o să protejez sau o să închid ochii la diferite momente când unul sau altul nu-și face treaba. Ei au înțeles că, protejându-mă pe mine, s-au protejat pe ei. Nu vreau să creadă cineva că sunt un director ideal. Nu e adevărat, Teatrul din Brașov ar fi supraviețuit și fără mine. În condițiile date, însă, teatrul ar fi avut mult de pierdut. Cu siguranță, există și soluții mai bune și dacă vreodată acestea se vor fructifica nu țin neapărat să mor în scaunul de director.

M.S.: *O dată cu ocuparea funcției de director, ați preluat și un festival de teatru. Cum va fi ediția din acest an?*

C.G.: Festivalul Dramaturgiei Contemporane va avea loc între 18 și 25 noiembrie și sper să fie organizat cel puțin la fel de bine ca la ultimele ediții. De data aceasta, din punct de vedere mediatic, lucrurile vor cunoaște un salt calitativ, datorită unor oameni care au dorit să se implice mai mult. În ceea ce privește calitatea artistică a spectacolelor pot să spun că în teatru e ca în agricultură – depinde cum e recolta. Fiecare festival este într-un fel sau altul o oglindă a teatrului românesc și, de multe ori, oameni care nu sunt implicați în mod direct în organizarea unui festival comentează foarte mult, fără să țină seama că totdeauna selecția se face în funcție de ofertă.

M.S.: *Mereu se discută despre existența festivalurilor de teatru: unii spun că sunt prea multe, alții spun că sunt prea puține. Sunt multe, sau puține?*

C.G.: Cred că oamenii de teatru spun că sunt multe, căci ei trebuie să meargă la aceste festivaluri, dar pentru comunitatea locală nu sunt deloc multe. Pentru comunitatea din Brașov există un singur festival de teatru, nu ia nimeni de aici trenul să meargă la Piatra Neamț, la Galați sau la Timișoara, ca să vadă acolo spectacole din festival. Pentru publicul obișnuit este de fapt o bucurie, deoarece are ocazia să vadă mai multe spectacole din țară. Este și un prilej al oamenilor de teatru pentru a se întâlni și discuta despre diverse probleme din domeniu, de a lansa cărți etc. Primăria din Brașov a făcut recent un sondaj, cetățenii fiind întrebați despre evenimente culturale importante. Pe primul loc a ieșit Festivalul de teatru. Este un argument că nu sunt multe festivaluri de teatru, dacă oamenii își doresc așa ceva.

M.S.: *Care este repertoriul Teatrului „Sică Alexandrescu" în această stagiune?*

C.G.: În cele două săli ale teatrului se joacă în jur de 15 spectacole – unele fiind de vreo câțiva ani, însă publicul vine să le vadă și nu le scoatem încă din repertoriu. Va intra în repertoriu un spectacol de Mihai Măniuțiu – *Delir în doi* de Eugen Ionescu. Va monta Mircea Cornișteanu *Căsătoria* de Gogol, iar eu, probabil, *Livada de vișini* de Cehov sau un text spaniol contemporan. Dan Vasile va face *Alchimistul* după Coelho, iar Vlad Massaci va monta un spectacol la sala mică. Încerc să fac ceea ce am făcut de la început: să aduc, în funcție de buget, cât mai mulți regizori de valoare, iar repertoriul să fie o mixtură între teatrul contemporan și teatrul clasic, între comedie și dramă – în așa fel încât să fie pe gustul unui public mai larg, având în vedere că în Brașov există un singur teatru profesionist. Dacă aș fi directorul unui teatru din București, aș încerca să fac un anumit tip de repertoriu care să aibă o altă strategie – nu atât de eterogenă, cu atât de multe lucruri. În Brașov, însă, unde există un singur teatru, publicul trebuie să vadă spectacole cât mai diverse.

M.S.: *Relația teatrului românesc cu rețelele internaționale este șubredă. Cum se informează un regizor, mai ales unul tânăr, asupra noutăților din domeniu, în ce măsură vede spectacole ale regizorilor străini – mulți cu o estetică foarte specială?*

C.G.: Scapă cine poate. Acest lucru ține de relațiile pe care le are fiecare, de faptul dacă știi sau nu știi o limbă străină, de posibilitatea de a merge în străinătate și multe altele. Ține de capacitatea fiecăruia și de interesul pe care îl are față de meseria asta. Și din acest punct de vedere există un vid evident în România. Cred că ceea ce se întâmplă acum în Europa și chiar în Rusia ne depășește. Deși există mitul că teatrul românesc e mare, e minunat, e grozav, cred că aprecierea asta, la ora actuală, e doar un șablon, care nu mai are valoare.

M.S.: *De unde ar trebui să înceapă schimbarea?*

C.G.: De asta suntem vinovați toți cei care lucrăm în sistem. Vorbim toți, așa cum o fac eu în acest interviu, putem identifica problemele, dar nu intreprindem nimic concret pentru a le rezolva. Aș vrea să fac o remarcă: chiar dacă vorbim despre aceste lucruri, publicul trebuie să meargă la teatru. Să vină să vadă spectacole și bune, și medii, și proaste, căci numai așa va putea face diferența între spectacole și să-și facă propriul sistem de valori.

M.S.: *Ce este mai important pentru dumneavoastră ca regizor: publicul sau critica de specialitate?*

C.G.: Țin cont și de public și de critici, dar și ca regizor, și ca director de teatru mi se pare mult mai important ca sala să fie plină, ca oamenii să vină la teatru. M-ar interesa mai puțin spectacolele elogiate de critică și la care să nu vină lumea. Sigur, aici poate fi o capcană, pentru că nu trebuie să cobori calitatea spectacolelor neapărat la nivelul publicului mediu. Trebuie găsită formula prin care să aduci publicul la un nivel din ce în ce mai ridicat, să ți-l cultivi practic și până la urmă teatrul trebuie să-și păstreze menirea de a fi un loc de cultură și nu unul de agrement, de mâna a doua, ca și televiziunea.

M.S.: *Există public sau publicuri?*

C.G.: Există publicuri, e firesc să fie așa. Ar fi o greșeală să credem că publicul e o masă compactă, care reacționează la fel. Marea încercare pentru un manager de teatru este de a reuși, fără să scadă calitatea spectacolelor, să se adreseze la cât mai multe publicuri, deși nu poți să-i mulțumești pe toți. Am curajul să spun că teatrul și arta în general nu sunt chiar pentru oricine. Teatrul trebuie să rămână un loc cât se poate de popular, dar la un nivel de cultură peste medie.

M.S.: *Sunt regizori care fac spectacole pentru sine și mai puțin îi interesează publicul sau critica.*

C.G.: Este dreptul lor. Dacă au și unde să o facă e foarte bine. Dacă spectacolul are sau nu succes de public e doar treaba directorului teatrului respectiv. Nu se exclud lucrurile. Eu nu pot să fac nici un spectacol fără să mă implic sufletește. Îmi place să spun în spectacolele mele povești și să emoționez publicul, indiferent care e stilul și indiferent care e convenția teatrală. Avem nevoie să spunem povești, indiferent cum le spunem, căci există mai multe convenții, mai multe stiluri. Acest lucru nu înseamnă că experimentele nu sunt interesante, că nu merită făcute. Cred în primul rând într-un teatru pentru oameni.

M.S.: *Ați montat multe spectacole. Câte sunt?*

C.G.: Am montat în fiecare an câte trei sau chiar patru spectacole. Sincer să fiu, nu le-am numărat. Ar trebui să fie vreo 20.

M.S.: *Vă tentează să faceți pedagogie?*

C.G.: Am avut imediat după facultate propuneri și am refuzat, spunând eu atunci că nu am experiență și că nu știu ce aș putea să-i învăț pe studenți. Între timp, am mai acumulat ceva experiență și m-am gândit la lucrul acesta. Mi se pare că e de luat în calcul. Ține tot de ideea de a construi.

Maria SÂRBU

Adriana GRAND:

„Și teatrul absurdului și teatrul metaforic trebuie abordate realist”

Doina Modola: *Adriana Grand, când l-ai descoperit pe Lucian Blaga în teatru?*

Adriana Grand: În anul III de facultate, la Cluj, prin 1982, fiind studentă la Institutul „Ion Andreescu“, l-am avut temă de afiș. Mi s-a spus că se montează o piesă de Blaga, la Teatrul Național...

D.M.: *E vorba, probabil, de* Tulburarea apelor, *care până la urmă a fost interzisă înainte de premieră.*

A.G.: Nu-mi amintesc exact. Oricum, mi s-a dat ca temă *Meșterul Manole.* Asta a fost o primă întâlnire. Apoi, în 1992, când am fost noi la Târgu Mureș, a propus Victor*, la secția maghiară, *Cruciada copiilor.* Asta a fost cea dintîi întâlnire ca scenograf cu un text de Blaga. Și foarte frumoasă. De fapt, cea mai tulburătoare, cu un text cu adevărat frumos. Aici soluția spectaculară a fost esențială. Nu mă refer la soluția scenografică, ci la soluția spectacolului. Dacă respecți ce spune autorul acolo, lucrurile ies bine.

D.M.: *Depinde cine citește...*

A.G.: Blaga a scris o piesă cu copii și Victor a considerat că ea trebuie pusă cu copii aproape de vârsta la care erau copiii aceia. Știu că la noi s-a pus *Cruciada...* în multe feluri. Întotdeauna erau niște actori care făceau pe copiii. Ceea ce e sinistru. Nu poți să te faci că ești copil. Chiar spectacolele pentru copii, dacă nu sunt cu copii rolurile de copii, să știi că nu merg... O tânără actriță să joace un copil... e un travesti care merge la operetă, poate. Victor a găsit și niște copii excepționali. Nici până în ziua de azi nu știu cum i-a găsit și cum s-a întâmplat. Și, mai ales, cel care juca rolul băiatului era cu totul deosebit... Ne-au adus destul de mulți copii cei de la secția maghiară. Unii erau copiii angajaților. Ușor, ușor s-au adunat. A fost foarte frumos. Băiatul care a interpretat rolul protagonistului (Radu), era băiat de actor și acum a ajuns și el actor.

D.M.: *La Târgu Mureș?*

A.G.: Nu știu dacă la Târgu Mureș. Știu că a terminat actoria. Acum nu știu ce face. Era în 1992. Frumos a fost că sufleura care lucra cu noi avea un copil foarte mic, de doi ani și jumătate, pe care nu avea cui să-l lase, că era divorțată. Unul din băieții ei, cel mai măricel, juca în piesă. Copilașul era tot timpul acolo și intrase să se joace cu ceilalți. Și Victor a zis că ar fi bine să-l folosim. Ne-am dat seama că e prea mic. Dar într-o zi am pățit un lucru pe care n-am să-l uit cât voi trăi. Spectacolul era construit pe ideea unui drum natural, o să revenim la ideea asta. Și obiectele pe care le foloseau copiii erau obiecte făcute de ei. Aveau cruci făcute din crengi. Și într-o zi, când Victor a spus să intre grupul de copii, cei mari i-au făcut celui mic o cruce din două crengi și l-au pus în fruntea grupului. Și el a intrat singur, cu crucea întinsă. Victor a spus să încercăm cu el. Până la urmă, copilul trebuia să spună două replici: „mi-e foame“ și „mi-e sete“, în brațe la actrița principală, care o interpreta pe Doamna. În vară, la premieră, a spus „Mi-e foame“, că nu știa să vorbească bine și, când s-a întors în toamnă, știa și replica a doua.

---

* Referire la regizorul Victor Ioan Frunză *(n. red.).*

D.M.: *Cât timp ați lucrat cu ei?*

A.G.: Puțin. Nu s-a lucrat mai mult de două luni. Știi că acțiunea se petrece în diverse locuri, ba pe drum, ba în castel, ba înafara castelului. Nu găseam spațiul. Și aici era cheia. Problema noastră a fost următoarea: ce-a vrut, de fapt, Blaga? Ce era cruciada asta? Era un alai al acestor copii, care a schimbat lumea. Era, mai mult, un alai ideatic. Și atunci, ideea asta a fost – este un fragment de drum. Noi îi surprindem într-un moment al acestui drum. Că, de fapt, și Blaga îi surprinde într-un moment, în care îi *citește*. Dar ei mergeau mai departe. Atunci, am luat-o cumva la propriu. Noi aveam acest fragment de drum, pe care ni l-au arătat copiii. Am imaginat un drum real, de iarbă. Un fel de câmp peste care se trece. Având și o sală studio la Târgu Mureș, am folosit-o. Spectacolul se putea juca oriunde. La București, am jucat la Sala Atelier și a fost foarte bine. Era un drum din iarbă, iarba era foarte înaltă, tocmai ca s-o poți călca în picioare. După trecerea câtorva grupuri, iarba aceea se tasa, se călca, suferea, o transformau. Mai erau și niște ochiuri de apă. Erau și niște figurine umane din ceară pe care copiii le aprindeau și care pluteau. Un fel de morți mici arzând în apă. Ideea a fost asta: am descoperit că pe acest drum se întâmplă totul. Și faptul că a cerut un decor natural. Știi că noi am avut o discuție à propos de teatrul absurdului și de acest teatru metaforic. Pentru mine, și Ionesco și Blaga (poate și pentru faptul că am lucrat în ultima vreme mai mult cu piese ale lor), adică și teatrul absurdului și teatrul metaforic pot fi reprezentate, fără a cădea într-o direcție sau alta, foarte realist. De fapt, sunt niște piese în sine, niște întâmplări pe care trebuie să le reprezinți și care cer și un decor foarte realist. Cred că din această ciocnire între imaginea realistă, între modul de joc realist, între costume și obiecte realiste și vorbele care se spun, din această ciocnire,

Foto: Nicu CHERCIU

Scenă din *Vanca de Blaga*.

rezultă și absurdul situației și metafora. A reprezenta printr-o metaforă un teatru metaforic este îngrozitor de greșit.

D.M.: *E o încifrare care alambichează inutil, îndepărtând de sens și perturbând percepția.*

A.G.: De altfel, și a ilustra muzical un spectacol de Blaga cu muzică stranie accentuează automat o zonă de care trebuie să mă feresc. Asta-i convingerea mea. Eu cred că tocmai acest realism, aproape hiperrealism e soluția scenică... Aici e contrastul frumos, convingător. Și din experiența noastră cu Ionesco – spun mai mult de asta pentru că am făcut mai multe montări Ionesco –, mi-am dat seama că rezultă acest efect: un firesc pe care publicul îl caută. Oamenii se feresc de teatrul absurdului sau de teatrul metaforic, tocmai pentru că ei sunt în căutarea unui adevăr palpabil. Pe care și Ionesco îl spune în fiecare piesă. El vorbește de moarte, de bătrânețe, de ratare, nu? Sigur că asta într-o formă care îi este proprie lui. E forma în care vorbește el. A accentua această formă, care e cifrată, e o greșeală. La Blaga, la fel. Toată lumea, chiar publicul, se sperie că e poezie. Oamenii nu trebuie speriați. Ei trebuie atrași la teatru. Chiar trebuie să-i păcălești într-un fel. Ca să-și dea seama că acolo zace un adevăr, pe care acest om l-a spus în limbajul lui. Pur și simplu, el se exprima prin acest limbaj. Dar tu, ca om de teatru, trebuie să-l proiectezi cu mijloacele tale, să-l faci concret, palpabil.

D.M.: *Știi că în primul meu volum despre Blaga, îl comparam cu Ionesco?*

A.G.: Extraordinar! M-a șocat când s-a spus, pentru că mie mi-a fost teamă să fac această apropiere. Mi-am zis că, probabil, am ajuns la ea pentru că am făcut Ionesco...

D.M.: *Nu. Așa este. Am comparat cei doi dramaturgi cu argumente. Și mă refeream la aceeași analogie.*

Foto: Nicu CHERCIU

Scenă din *Vanca de Blaga.*

A.G.: Blaga trebuie abordat la fel ca Ionesco. Pentru că, pe undeva, nu știu unde, se întâlnesc. *Cruciada...* are un romantism al împrejurărilor și al temei propuse. Și are cumva și o relație specială cu publicul. Are și o parte de publicitate, fiind o piesă cu copii.

D.M.: *Da, dar și o mare parte de risc. Pentru că spectacolele cu copii pot să fie niște eșecuri imense.*

A.G.: E-adevărat. Dar și reușita e plină de beneficii. Acum m-am ciocnit de *Ivanca*, un text care, inițial, nu mi-a plăcut foarte tare. Nu l-am văzut pe scenă. Este foarte frumos la citit. Și, de obicei, textele frumoase la citit sunt mai greu de pus în scenă. Eu am încercat să propun un spectacol realist. El n-a ajuns chiar până la capăt realist. Nu vreau să se înțeleagă greșit sau că dau vina pe cineva. Chiar dacă era realist spațiul, n-a fost folosit în mod realist. De exemplu, am propus un spațiu din care nu era voie să ieși. Acea pantă, acea cameră deformată. Nu aveai voie să joci în jurul ei. Acela era spațiul *delimitat*. A, că la un moment dat dispari, e altceva. E foarte greu să te ții de spațiul acela, dar toată cheia acolo ar fi fost. În imposibilitatea de a ieși din acest spațiu. Eu așa îl văd.

D.M.: *Vreau să te întreb, când ai citit piesa* Ivanca, *ai simțit sau nu mecanismul dramatic?*

A.G.: Nu. Eu îți spun care a fost prima mea impresie. Trebuie să recunosc că nu cunoșteam textul. Mi s-a părut că nu se termină, că piesa asta nu are un final. Chiar așa. Ea nu se termină nicicum. Și asta poate să fie o soluție. Și m-am tot întrebat cum o să rezolve regizoarea acest lucru, pentru că știi că la un spectacol ai nevoie de o încheiere spectaculoasă. Poți să termini un spectacol și în coadă de pește, dar după ce ai realizat o tensiune puternică. Textul are și o zbatere, dar mai mult interioară. Zbatere mai mult de lectură. Dar din asta să faci un spectacol... Mi se pare o piesă mai puțin teatrală.

D.M.: *Opinia mea despre piesă este contrară. Dar despre acest lucru ai să citești poate în următorul meu volum asupra teatrului blagian.*

A.G.: Din punctul nostru de vedere, piesa e foarte greu de reprezentat. Sau, știu eu, cu niște actori extraordinari, probabil montarea izbutește. Oricum, trebuie să ai o mare capacitate de a simplifica lucrurile, pentru a reprezenta această piesă. De a o simplifica în gesturi. Să fie atractivă, adevărată, semnificativă... Asta mi se pare un pariu foarte greu de ținut.

D.M.: Și *Meșterul Manole* ți se pare, din punct de vedere teatral, mai izbutită?

A.G.: Mă atrage prin mit. Recunosc. Acolo mă atrage, în mod special, partea asta. Aș vrea foarte mult să fac *Meșterul Manole.*

D.M.: *E curios că teatrul blagian, în general, nu atrage.* Lorenzaccio – *mi se pare că tu ai făcut decorul – este prin definiție o piesă pentru lectură. Și se montează în toată lumea. Am impresia că impedimentul nostru interior este să acceptăm că Blaga, etichetat ca autor de piese-lectură, e valid pentru scenă. La ceilalți dramaturgi primim pariul, chiar când știm eticheta și o acceptăm. Deslușim teatralitatea sau o creăm. Când e vorba de Blaga, nimeni nu se mai ostenește.*

A.G.: Ai dreptate. Poate e necesar experimentul. Uite, *Mă joc cu voi așa cum doriți,* până la urmă s-a articulat într-un spectacol foarte interesant. Vezi, ce mult înseamnă, totuși, un actor bun, cum e Elena Ivanca, și o propunere regizorală coerentă, ca aceea a Ancăi-Daniela Mihuț. Aicea, în toate cele patru fragmente ale scenariului făcut de ea cu monoloagele feminine din *Zamolxe, Ivanca, Tulburarea apelor* și *Meșterul Manole*, eu am redescoperit Blaga. Pentru că e o încercare de a juca absolut realist și, în ziua de astăzi, această cheie poate câștiga pariul. Aici am avut și greutatea de a ne feri de gesturi demonstrative de a încerca forța realului. Am vrut un decor hiperrealist, chiar naturalist. În acest context, vorbele capătă o realitate, o palpabilitate. Piesa poate fi citită în multe feluri și descoperită. *Ivanca,* la început, în prima fază, nu că nu m-a atras, dar mi s-a părut greu, mi s-a părut imposibil de făcut. Și, oricum, nu teatral. Și totuși, acum, cu ochii închiși, mă simt atrasă de text. Acum îmi vine să lucrez întruna. Știu că drumul acela este. Un asemenea teatru trebuie să-l pui pe bune. Am acum și argumente ilustre în acest sens. Lucrând atâta Ionesco, am început să-i citesc și cărțile autobiografice. Regăsești obsesiv ideea morții, ratării, îndoielile lui. Poate că le simți în piesă, în orice piesă a lui. Dar, dacă citești în plus, e cu totul altfel... Am vorbit mult cu fiica lui. Era obsedat de moarte și de ratare și de nimicul vieții. Și de faptul că, poate, nu reprezintă nimic. Avea îndoieli privitoare la credința lui. Toată viața s-a îndoit. A început să se teamă, spre sfârșitul vieții, de moarte și chiar și de pedeapsă. Ca un artist să poată să întoarcă asta într-o operă este extraordinar. Nu e nevoie, poate, de cărțile acelea să înțelegem ce-a vrut el să spună. Dar pe mine m-au ajutat. Și, de fapt, eu le-am citit, pentru că am vrut să-l cunosc mai bine, după ce i-am citit piesele. M-au atras. Sper să facem *Rinocerii.* Căutând, aprofundând, revenind, încep să prind gustul unui autor. Așa e și cu Blaga.

D.M.: *Te pătrunzi de el. Eu am impresia că teatralitatea este un domeniu care trebuie descoperit și proiectat. Există o transparență accesibilă, de natura evidenței, în piesele scrise tradițional, pentru că noi avem practica de a vedea linear. Există însă o teatralitate, aș zice, de gradul al II-lea, ascunsă, camuflată, atât la absurzi, cât și la Blaga. În primul volum despre Blaga, asta încercam să demonstrez. Mi se pare de necrezut faptul că am învățat să-i jucăm pe absurzi, am învățat că nu trebuie să jucăm absurd absurdul. Am învățat că automatismul poți să-l aplici retrospectiv la Caragiale, dar nu-i bine să-l faci la absurzi, riscând să cazi în pleonasm nu numai nonestetic și nesemnificativ, ci și indigest. Nu se mai deslușește textul. Poți să-l faci pe Caragiale să rostească bizar, dacă chiar vrei, dar e bine pe Ionesco să-l joci pe bune, cum zici tu. Atunci înțelege și publicul despre ce se vorbește. Văzând* Cruciada copiilor *creată de voi la Târgu Mureș, mi-am zis: iată o modalitate organică a descoperirii unui text și a unui autor. Ați fost singurii, după 1990 (îmi pare rău să constat acest unicat), care au demonstrat cât de fraged și de proaspăt e textul. După opinia mea, nu din cauza prezenței copiilor, ci din cauza fiorului care era, din cauza credinței cu care jucau, și Doamna și Teodul și Ghenadie, și toată lumea. Nimeni nu a fost emfatic, nimeni n-a spus textul cu un aer inspirat. Nimeni nu s-a lăsat dus de text, ci s-a lăsat absorbit în drama aceasta a fascinației.*

A.G.: Ceea ce i-a cuprins pe copii, atrăgându-i să fie soldații unei bătălii pe care nici măcar n-o înțelegeau...

D.M.: *Țin minte perfect spectacolul. Era uluitor!*

A.G.: Eu le uit de la o vreme, pentru că mă ambalez în următorul.

D.M.: *În ce-l privește pe Blaga, scuză-mă că-mi pledez cauza, dar îmi doresc foarte mult să continuați. Pentru că te-am auzit la lucru, cum vorbești cu interpreții. Mi se pare că în ce te privește pe tine, în ce vă privește pe voi, bătălia pentru teatrul blagian ar fi câștigată. Eu știu că cel mai greu e să descoperi firescul. Cât despre teatrul lui Blaga, sunt convinsă că este vorba de o lipsă de tradiție. Ca să ai o opțiune stilistică, îți trebuie o paletă. Nu s-a instituit nimic, nici o tradiție scenică Blaga. Suntem într-un vid, într-un gol. Și-atunci riscul există continuu, în terenul pustiu. Ca și lipsa de apetență de a te angaja în necunoscut, pe nisipuri mișcătoare. Redescoperindu-vă exploratori, chiar și acolo unde alții au obosit, nu încetez să sper că vă veți reîntoarce la Blaga...*

A consemnat Doina MODOLA

SPECTACOLE

TIMIȘOARA

Doina MODOLA

O sinteză superioară

Cea mai beckettiană dintre piesele lui Egène Ionesco (nu întâmplător, dramaturgul irlandez, care va debuta cu *Așteptându-l pe Godot*, la Paris, în 1953, o declara o capodoperă), *Scaunele* (1952) reprezintă un sfârșit de lume sau poate chiar epilogul sfârșitului lumii. Cuplului primordial al Creației îi corespunde un cuplu final, al extincției, ultima femeie, cu nume ilustru, de regină reeditată, Semiramida, și ultimul bărbat, Mareșalul imobilului. Cuplu bizar, într-o lume debusolată, în care sensul a dispărut, între nevoia irepresibilă de a-l găsi și de a-l formula și incapacitatea de a-l rosti și comunica. În care omul se zbate descumpănit, chinuit, rătăcindu-se, pierzându-se, înstrăinându-se, supraviețuind agonic unei destrămări fără leac. Acest cuplu ultim reintră de bună voie în apele sfârșitului, din care Duhul a dispărut cu desăvârșire. Părăsind existența de neînțeles, face drumul invers, cufundându-se în apele imunde, dizolvante, finale, care au inundat și au corupt pământul. Luminii genezei îi corespunde, în ciclul care s-a încheiat, întunericul saturat, putrid, despărțirii inițiale a elementelor, ireversibila lor disoluție și corupție. Sensului creației îi răspunde nonsensul distrugerii. În locul construcției divine străbătute de suflul creator, rămășița precară, găunoasă a ultimei înjghebări, înghițită și ea de neant. Încercând să-și descopere rostul, omul declanșează și agravează entropia lumii, invadând-o cu propriul lui haos, cu propria lui derută. Aplecându-se asupră-și, nu izbutește să se închege într-o istorie, să dea de capăt propriei sale existențe. Nu izbutește să se nareze, să lege articulațiile poveștii, s-o facă logică, necesară, inteligibilă. O reprezintă cu atât mai fidel, în crisparea patetică de a o juca. Căci efortul încrâncenat, disperat, opinteala reprezentării și a rostirii conține, reproduce procesual și generalizează faptic, în prezență, dezordinea fatală a destrămării universului.

Cu totul aparte în spectacolul profund ionescian al lui Victor Ioan Frunză – Adriana Grand este nu numai perfecta comuniune artistică, fuziunea regizor–scenograf, de astă dată mai simbiotică decât oricând (dacă gradele de comparație pot fi îngăduite pentru această noțiune), ci și calitatea teatralității, fluiditatea texturii spectaculare, materializarea scenică a dramei. Aflați la cea de-a treia montare, după *Lecția* și *Regele moare*, acești excepționali artiști au pătruns în miezul concepției dramaturgului, de unde imaginarul operează organic. Împerechere fantastă de lumi și de vremi, de zdrențe de existență și de absurd, imaginile scenice stau mărturie procesului degradării haotice a universului, divulgând progresiv destrămarea omului și a materiei, care se încurcă, pierzându-și granițele, ieșindu-și din tipare. Declanșarea și desfășurarea mecanismului entropic, devastator înlocuiește în spectacolul de la Timișoara acumularea vidului (a scaunelor neutre, goale), care există îndeobște. Este figurată scenic, instituită treptat, invadant, fuziunea umanului cu obiectualul, ca și când lucrurile au absorbit viața, zăpăcindu-se, sfâșiind-o, rupându-i bucăți de evenimente, mădulare, episoade, instantanee, uneori fumegând fantomatic de palpitul ei. Scena arată ca un uriaș holocaust al întregii umanități, din măruntaiele căruia debordează

Ildikó JARCSEK-ZAMFIRESCU și Boris GAZA.

rămășițele unei lumi ce și-a pierdut, iremediabil deteriorată, ordinea intrinsecă a lucrurilor. Pierzându-și realitatea funcțională, înstrăinându-se și amestecându-se la întâmplare, schilodite de uzură și de soluții devastatoare, lucrurile poartă semnele universului scăpat din țâțâni, în care omul a declanșat dezastrul. Lucrurile s-au cârpit mutilând viața, abuzând-o, jefuind-o, integrând la întâmplare frânturi de ființă, părți de trupuri, veșminte, atitudini, roluri etc.

Scena reprezintă invazia iraționalului existențial, părând deopotrivă figurarea dezordinii interioare, a invaziei inconștientului-debara, cât și a lumii exterioare, aflată în apocalipsă.

La intrare, spectatorilor li se dau scaune de bucătărie (60 la număr), având în mijloc un locaș, de unde pot fi prinse. Scaune noi, din lemn brut, pătrate, plate, incomode, geluite, uniforme, fără nici o personalitate, scaune anonimante, prin care cei de față, martori neluați în seamă, sunt înșiruiți disciplinat, sfios, oarecum la distanță, marginalizați în raport cu aria de joc, cu spatele către sala mare a teatrului. Sentimentul acestui spațiu deschis în spate este inconfortabil, inducând senzația vagă a unui risc insidios, a unei precarități primejdioase. E ca un gol, poate ca acela pe care îl simțeau cei doi eroi înconjurați de ape, în jur și înlăuntrul ființei lor.

Spațiul scenei, cenușiu, stingher, stins, dezgolit la început de magia decorurilor, a lumilor fictive, colorate, din lemn, textile, mucava, privit de aproape e dezolant, copleșitor. Pereții scorojiți par să conțină toată igrasia și răceala lumii, iar supradimensionarea prin demobilare e pustiitoare. Descumpănitor, lipsit de iluzii, aparent luminat monoton, atât cât să demoralizeze (în fapt, subtil modulat prin ecleraj insesizabil), spațiul acesta poate fi (este, *devine*) subsolul sau holul unui bloc părăginit, pradă diluviului. Un spațiu public, de tranziție, parcurs de toată lumea, expus accesului public. Un spațiu în care locatarii nu au pic de intimitate reală (deși mai întâi ea pare să existe), ci doar una furată, provizorie, iluzorie. Un spațiu în care intruziunea, invazia e mereu iminentă. Un lift străbate, huruind din străfunduri, cele șapte etaje mereu invocate – nu știi dacă mașinăria vine din miezul pământului sau poate coboară de sus. Se vorbește mereu de apele care înconjoară locația, le și vezi în final, prin ecranul care controlează interiorul liftului. Impresia de real e colosală, apăsătoare, deformările obiectivului aduc în prim-plan chipurile monstruos grimasate ale protagoniștilor, care urcă și coboară neobosit, pentru a-și însoți „oaspeții".

Treptat, spațiul se umple, invadat de scaunele pe care le aduc protagoniștii, agitați, sufocați, năpădiți de oaspeții nevăzuți, fantasmatici, care îi dezlănțuie și-i cotropesc. O întreagă lume himerică, fantomatică îi însuflețește febril, ca o ultimă revizuire. O ultimă adunare în pragul morții.

Reparate cu tot ce s-a găsit prin casă, de fapt imprimate cu existența cotidiană care le-a erodat, cele 60 de scaune care invadează scena, probează uluitoarea vocație a Adrianei Grand de a păstra concretul, viul, instantaneul în îmbinarea paradoxală cu delabratul. „Instalații de artă plastică concepute de Adriana Grand și puse în operă împreună cu Carmen Iliescu, printr-o tehnică mixtă: colaj, intervenții mecanice, împachetări, pictură etc." (cum se precizează în caietul de sală), scaunele par mult mai multe prin densitatea de viață pe care o conțin. Ba un pantof, ba o lampă, ba o gambă feminină sau masculină meticulos încălțată, ba o mână, ba o frântură de masă pe care fumegă o țigară înnădesc scaunele. Decorul e ca o șaradă bălțată și descleiată, un univers cârpit din resturi, în care lucrurile părăsite predomină: o oliță într-un scaun de copil, mici mobile miniaturale pe o comodă demodată, un costum de mire, din care lipsește „conținutul", o rochie cochetă cu picioare grațioase, instrumente muzicale, cuie, ciocane, un trombon fastuos de care e aninată încă știma cu note sudate pe un taburet. În mijlocul unui scaun, în loc de spătar, enigmatică, provocatoare, o bucată de ușă cu clanță și încuietoare, sau un portret al mirilor, cu buchetul alături, uitat etc. Totul vorbește, *țipă,* despre deznădejdea noastră de a trece prea grabnic, prea inutil prin lume. Despre disperarea de a ne uza mai rău ca lucrurile, de a aduna resturi de vise, de întâmplări, de iluzii, de a impregna lumea cu confuzia și disperarea noastră. Nimic nu e întreg, totul s-a amestecat absurd.

Interesantă e viziunea robotică asupra fragmentelor umane (picioare, mâini etc.). Nu numai că ele sunt prinse în șuruburi și piulițe – combinație bizară de lemn, de fier și mucava –, dar par la rândul lor proteze, se încheie cu potcoave și sisteme de articulare, de parcă lumea din care vin are ceva profund artificial, aiurea, fabricat. Plachie, catarame, ținte, cuie ieșite în talpă și în rama scaunelor sau șireturi care îmbină lemnul scaunelor, dezvăluie cum obiectele își împrumută fragmentele, contaminându-se fantasmagoric. Oamenii care au trecut sau ar trebui să fie au lăsat fragmente de manechine. Scenografia constituie protagonistul spectacolului – în același timp mediu, actor principal, simbol (sistem simbolic). Scaunele invadează lumea Bătrânului și a Bătrânei, o reprezintă, o (de)personalizează. Viul devine din ce în ce mai în tensiune în relația cu acest mecanism proliferant al materiei, care în spațiul la început cenușiu, pustiu, prea mare ca să poată *adăposti* cu adevărat omul, îl lasă în final la fel de expus, la fel de pierdut, la fel de dezorganizat, în acest perimetru dezordonat, explodat. Materia spectacolului – eteroclită, eclectică – e în prelungirea eroilor, pe care îi reprezintă și îi alcătuiește. *Ei sunt aceste scaune.* Scaunele îi invadează, dar, de fapt, ele ies din ei. Sunt lumea lor interioară, fantasmele și proiecțiile, o lume compozită, alcătuită din fragmente alandala. Din depozitul inconștientului răzbat la suprafață, *dau pe dinafară*, fragmente de viață, care, la rândul ei, se *manifestă* astfel, e trăire și ființă.

Teatralul devine perfectă plasticitate scenografică, ductilă, conflictuală, mișcătoare, dinamică, funcționând ca o mașinărie ce parcă iese din pălăria unui scamator maniac și, la rigoare, ar putea foarte bine (sau n-ar putea?) să fie înghesuită

Ildikó JARCSEK-ZAMFIRESCU și Boris GAZA.

la loc. În această desfășurare scenică, în această grotescă ieșire din matcă se consumă epuizarea resurselor vitale, trăirea, amintirea, gândirea.

În final, prin ecranul televizat al liftului se vede distorsionat, mărit în prim plan, chipul bătrânilor acoperiți treptat de apă, în timp ce bulele ultimelor rezerve de aer se pierd în masa lichidă. Și totuși, nu apa îi îneacă, ci propria lor invazie interioară, potopul de obiecte, care îi constituie, îi locuiește, îi reprezintă, îi scot din lume, îi alungă.

Victor Ioan Frunză, care are simțul vieții ascuțit, tremurător, plin de prospețime, conduce desfășurarea mecanismului spectacular cu deosebită vigoare. O neobișnuită energie crește progresiv, incitant, generos în spectacol. Eroii săi sunt vii, actorii sunt călăuziți spre un vitalism contagios. Regizorul se pricepe de minune să-și stârnească, să-și motiveze interpreții. Departe de a fi fantoșe dezumanizate, eroii ionescieni sunt carnali și arzători în zbaterea lor, slujesc fidel ideile piesei, neîncetând să fie fascinanți.

Artist cu program estetic bine conturat, cu o biografie creatoare, care adună, iată, mai bine de un sfert de veac de montări importante, Victor Ioan Frunză a investigat cu stăruință capodoperele universale și a ales contemporani de anvergură. Mergând în permanență pe calea teatrului adevărat, a pus, de fiecare dată, în valoare actorii, modelându-i și propulsându-i. Provocându-i să degaje acea energie unică, molipsitoare din care se hrănește teatrul, întâlnirea, schimbul de fluide, conținuturi, emoții, revelații.

Actriță specială a cărei expresie e un șuvoi îmbelșugat, luxuriant, Ildikó Jarcsek-Zamfirescu a realizat o creație majoră a carierei sale în rolul Semiramidei. Admirația pentru partenerul de viață, în care vede chipul tânăr, e încremenită în extazul de la început, cu aceeași neobosită iubire, încredere, speranță în reușită, în ciuda demonstrației de o viață a eșecului, a incapacității, a ratării. Candoarea ei creează realitate. Din ce în ce mai surescitată, mai entuziastă, conversează, cochetează, dansează, are chiar o tentativă de adulter fictiv. Închipuirea ei inundă realitatea, o populează, o colorează. Semiramida e o împărăteasă cu grădini iluzorii, neobosită visătoare, dezlănţuită în fantezie. Uimitoare a fost reîntinerirea eroinei (actriţei) pe parcursul spectacolului. Din ce în ce mai îmbujoraţi, obrajii se făceau fragezi, ochii scânteietori, umezi, candizi, zâmbetul drăgălaş, tenul transparent şi o expresie de adoraţie inocentă, mereu excesivă, mereu copleşitoare, părea s-o invadeze cu fiecare episod. Făptura ei părea să depăşească corpul, să iasă din contururi, înălţându-se graţioasă din vioiciunea sufletului. Veşnica mireasă se priponise în ipostaza evenimentului celui mai fericit al existenţei ei, prin ochii căruia putea şi acum să viseze. Să trăieşti un spectacol întreg în această exaltare, să găseşti combustia necesară acestei frenezii juvenile şi să te şi transfigurezi prin ea este o performanţă arareori atinsă.

E memorabilă scena avântată a adulterului iluzoriu, desfăşurată în faţa spectatorilor. Degajându-şi trupul plin din rochia înnădită fantast cu dantele ca să facă faţă formelor din ce în ce mai pletorice, într-o penumbră aprinsă, eroina se ambalează din ce în ce mai mult în flirt, devenind din ce în ce mai îndrăzneaţă, mai pasională, mai deşănţată.

Înţepenit parcă în insectarul subiectivităţii, Bătrânul tânăr (Boris Gaza – interpretul are doar 25 de ani şi i se speculează vârsta) e ca un bondar uriaş şi zvelt în hainele lui de piele, cu caschetă şi binoclu de aviator din anii de glorie romantică ai aviaţiei, când oamenii trăiau frenezia maşinilor lor zburătoare. E ipostaza în care sufletul Bătrânei-Tinere l-a imortalizat pentru totdeauna. Momentul în care fiinţa ei şi-a descoperit perechea, cu extazul nesfârşit al adoraţiei şi al speranţei infinite. Aşa îl va vedea pentru totdeauna, ca pe geniul existenţei ei. Iar el îşi va desfăşura în faţa ei nestânjenit măreţia iluzorie, niciodată confruntat cu adevărul nimicniciei şi al eşecului său monstruos. Vor muri amândoi apoteotic fără să ştie, fără să-şi asume că viaţa lor a fost un dezastru, o ratare, o neîmplinire, că n-au văzut nimic, n-au ştiut nimic, conştiinţa lor a fost o veşnică învârtire în gol şi în zădărnicie.

Oratorul-Scamator interpretat de Balázs Attila e o apariţie de o eleganţă stranie. Îmbrăcat în haine de seară, apărând corect ca un cioclu şi licărind spectral ca o fantomă, preia ştafeta de la bătrânii ce se retrag definitiv, ceremonios, în moarte. Spilcuit şi dichisit (are părul albastru, distins), foloseşte toate trucurile captaţiei. Are o întreagă trusă de tortură oratorică. Îşi poartă cu sine instrumentul retoric, într-un diplomat din care scoate, pe rând, pedant, obiectele necesare. Costumul, masca, rolul, morga toate sunt activate pentru a captiva şi a epata, pregătind evenimentul expunerii *mesajului,* protocolar, pe îndelete. Mesajul refuză însă să se înfiripe, în ciuda eforturilor reînnoite, meticuloase. Absurdul şi haosul existenţei se demască şi *se exprimă* prin incapacitatea nu numai de a formula ceva, ci chiar de a articula ceva. După înscenarea la care se dedă Oratorul Mut, după prelungitele sale preparative, el îşi împlineşte astfel misiunea *exprimând* nimicul. Pus faţă în faţă cu evidenţa absurdului, dezordinii, haosului scaunelor, se reprezintă perfect, reciproc. Şi el e mortificat. E Moartea.

Spectacolul, a cărui premieră a fost la 27 martie 2005, tocmai de Ziua Mondială a Teatrului, este din toate punctele de vedere exemplar. Muzica originală compusă şi interpretată de Tibor Cári, colaborator apropiat, în ultima vreme, la spectacolele lui Victor Ioan Frunză, difuzată printr-o compilaţie de procedee: suport digital, pian, sintetizator şi voci *live*, a contribuit plenar la dramaturgia spectacolului, dinamică, diversă, complexă. Un spectacol reprezentând nu numai o viziune profund originală, ci şi o sinteză superioară în punerea în scenă a lui Eugène Ionesco.

Teatrul German de Stat, Timişoara – Scaunele **de Eugen Ionescu. Direcţia de scenă: Victor Ioan Frunză. Decorul şi costumele: Adriana Grand. Muzica: Cári Tibor. Cu: Ildikó Jarcsek-Zamfirescu, Boris Gaza, Balázs Attila, Daniela Török. Data premierei: 27 martie 2005.**

Andreea DUMITRU

Faust, acest Don Juan

„Muzica ar trebui să fie în stilul lui *Don Juan*, Mozart ar fi trebuit să compună *Faust*...", îi spunea Goethe secretarului său într-o convorbire din 1829, anul în care Christian Dietrich Grabbe (1801–1836) are ideea de a pune față în față cele două mituri, într-o „tumultuoasă și schematică dramă", cum o definea Ștefan Aug. Doinaș. Ideea este, într-adevăr, originală și neobișnuită, pentru că, oricât de înrudite ar fi cele două personaje (Don Juan este considerat, într-adevăr, de exegeză drept un motiv mitic secundar, convergent mitului faustic), epoca este una suprasaturată de Fauști diverși și celebri (de la cel al lui Goethe, la eroii lui Byron, Pușkin, Berlioz etc.). Poate tocmai de aceea, textul lui Grabbe (dramaturg bizar, dispărut parcă la timp pentru a camufla tragedia unui mare talent ratat) trece aproape neobservat de-a lungul timpului. Alexander Hausvater îl descoperă, iată, și îl pune în scenă, în premieră națională, la Teatrul Maghiar din Timișoara, mobilizând întreaga trupă și propunându-și, ca de fiecare dată, să creeze un eveniment.

Deși am avut acces la piesa lui Grabbe numai prin intermediul traducerii românești, destul de aproximative, semnată de Molnár Imre, pot să bănuiesc că regizorului (care obișnuiește să afirme: „teatrul adevărat este doar cel al contradicțiilor"), nu îi putea rămâne indiferentă această mostră de inginerie literară, marcată de un expresionism *avant la lettre*. El îi aplică, însă, un tratament cât se poate de personal, asupra căruia ne atrage atenția și conceptul grafic al afișului, care alătură capetele monstruoase a două primate, într-o cromatică agresivă. Totuși, nu contradicțiile înțelese ca extreme ireconciliabile îl interesează aici pe Hausvater, ci polaritatea cu resurse benefice pentru alcătuirea și devenirea ființei noastre. Don Juan și Faust reprezintă fețele necesare, complementare, chiar dacă în conflict perpetuu, ale aceleiași făpturi. Amputarea sau, dimpotrivă, exacerbarea uneia dintre ele nu ar putea naște decât monștri. Așa cum monstruoase, sortite eșecului și absurdității, sunt și devierile ingineriei genetice, de la experimentele naziste care vizau obținerea rasei superioare la beneficiile pseudoștiințifice ale clonării umane.

Într-o astfel de ramă experimentală, subiectivă, speculativă, plasează regizorul piesa lui Grabbe. Spectacolul începe, de aceea, încă din foaier, cu o instalație *sui-generis*: vietăți mici închise în cuști, doi câini captivi (câinele păstrându-și, poate, și aici, funcția demonică, de „prăsilă semi-infernală", din poemul lui Goethe) – într-un perimetru flancat de un ecran pe care sunt proiectate imaginile celor doi interpreți goi (Balázs Attila/ *Don Juan* și Demeter András/ *Faust*) sau numai schelete umane și coduri numerice, ca într-un teribil experiment SF. Ambientul sonor creat de Vlaicu Golcea subliniază acest *prolog în infern*. De altfel, ecranul este păstrat pe parcursul întregului spectacol ca element esențial al scenografiei minimalist-futuriste semnate de Florinela Popescu. Rapidele mutații spațio-temporale sunt sugerate prin proiecții video: Sevilla, Roma, Montblanc, laboratorul lui Faust, un turbion de culori sugerând tunelul timpului, se derulează prin fața ochilor noștri, oricum uimiți de diversitatea stilistică a montării.

Demonstrația extratext pe care o susține regizorul, inspirat de piesa lui Grabbe, continuă din foaier pe scenă, acolo unde un grup de oameni de știință (mai exact, savante, și vom vedea că identitatea sexuală joacă un rol important) desfășoară un experiment ale cărui victime dezumanizate (aduse cu forța, zbătându-se în cuști)

DEMETER András.

TOKAI Andrea.

urmează să personifice, prin cine știe ce proceduri misterioase, cele mai fascinante personaje mitice și atribute ale masculinității. Asistăm, nu mai încape nici o îndoială, la fabricarea unui nou Homunculus.

„Dar ce se face-aici?/ Un om, ce crezi?“ Febrilul schimb de replici dintre Mephisto și Wagner, discipolul lui Faust, desprins din partea a doua a poemului goethean, ar putea funcționa perfect ca moto al spectacolului timișorean. Hausvater nici nu se află, de altfel, la prima întâlnire cu *Faust*. Într-un interviu din 1992, regizorul menționa că în montarea sa cu *Variațiuni Faust*, realizată după un scenariu propriu, în Germania, la Essen, personajul se baza, ca filosof, pe teoriile lui Alfred Rosenberg, ideologul mișcării naziste. Și despre piesa lui Grabbe s-a spus, de altfel, că ar prefigura confiscarea și monopolizarea mitului „pentru uzul exclusiv al germanismului, deopotrivă spiritual și politic“ (iar observația lui Doinaș este întărită de un Faust care vede în Germania „patria iubită, inima Europei!“). Dacă adăugăm la aceasta și informația potrivit căreia Grabbe însuși ar fi fost antisemit, devine încă și mai evidentă nu doar disponibilitatea mitului, ci și intenția regizorului de a citi piesa în cheia amarei distopii pe care o reprezintă spectrul umanității refăcute în laborator. Coperta finală a spectacolului le introduce în scenă pe savante, acum renunțând la uniformele lor și afirmându-și, cu strigăte tribale, pulsiunile erotice, în timp ce Don Juan, din nou închis în cușcă, este readus la condiția ingrată de individ reproducător. „Să-l lași pe om așa cum e – rebel!“ Faust nu se poate sustrage imperativei lecții a lui Homunculus.

Textul lui Grabbe rezistă, totuși, în bună măsură, acestei hermeneutici regizorale. Este evident că demonstrația se mulțumește doar să circumscrie spectacolul, fără a-i afecta prea mult semnificațiile proprii. Contaminarea celor două mituri produce, în cazul dramaturgului german, efecte interesante. Faust apare în „scenă“ mult mai târziu decât Don Juan, rivalul său la mâna unei *Donna Anna* greu de îmblânzit. Dramaturgul îl surprinde în momentul în care „acceptă ispita“ și coboară din sfere abstracte pe tărâmul faptei, al instinctelor lumești, ca un adevărat profesionist al plăcerii, „nici cuceritor, nici avar“. Eșecul său va fi lamentabil: „iubește pe altul – acesta este iadul!“ Originalitatea lui Grabbe stă tocmai în potențarea componentei donjuanice a mitului faustic. Alexander Hausvater are, de aceea, intuiția unui Mephisto efeminat, cu rochie roșie, joben și ochelari (forța de seducție acționează, astfel, în ambele sensuri, iar pactul e pecetluit de un sărut). Demonul e aici învingător, căci și Don Juan, și Faust stau în puterea lui („unul prin propria-i voință, altul prin propriile acțiuni“), pe care o demonstrează hărăzindu-i Infernului, înlănțuindu-i pe veci împreună. Dacă, Ștefan Augustin Doinaș unul dintre puținii comentatori ai textului, observa că, punând în competiție cele două mituri, autorul are, de fapt, în vedere, „două *hybrisuri,* nu atât general-umane, cât tipic europene; latin și, respectiv, germanic“, Alexander Hausvater ocolește capcana schematizărilor și, în contrast cu rama demonstrativă a spectacolului, încarcă scena cu energie, ironie și emoție prea-omenească. Alina Reus *(Donna Anna)* își maschează cu greu vulnerabilitatea și se dezlănțuie în senzualitate, însă Balázs Attila este, poate, un Don Juan mai palid, mai puțin seducător decât ar fi fost de așteptat pentru acest personaj. Alături de Demeter András, care îl interpretează pe Faust cu cele mai moderne mijloace (inteligent, minimalist, ironic, apelând la câteva accesorii la vedere în ipostaza „bătrână“, cu un magnetism tăios în ipostaza donjuanică), Tokai Andrea – insinuantă, riguroasă, convingătoare în fiecare secundă a existenței sale scenice în chip de Mephisto – ridică în mod sensibil temperatura emoțională a montării. Marca Hausvater e de regăsit atât în concepția vizuală și exploatarea spațiului (se joacă mult pe planuri succesive, în adâncimea scenei, acolo unde se află ecranul, dar și în prim-plan, cât mai aproape de spectatori, unde este plasată, de pildă o secvență de sexualitate agresivă, într-un bazin cu pereți de sticlă), în eclerajul întunecat, foarte dinamic, în stilurile de joc cât mai variate, în ambianța sonoră eclectică, în mișcarea scenică revuistică a lui Wolff Hugo.

Ion Jurca ROVINA

Aduși, goi, în cușcă, într-un laborator cu savante

Teatrul Maghiar „Csiky Gergely“ din Timișoara și-a stabilit reperul valoric pentru întregul parcurs al noii stagiuni, impus de regizorul Alexander Hausvater cu premiera spectacolului *Don Juan și Faust*, montat (precum e anunțat pe afiș) „după un text“ de Christian Dietrich Grabbe. Adică, un „pretext“, cum am fi tentați să credem? Mai degrabă, piesa dramaturgului german de la începutul secolului XIX, revendicat de către expresioniști drept un precursor, e preluată (cu reducție de text) ca fiind provocatoare pentru o adaptare la ideea de spectacol actual, problematic, incitant pentru public. Sigur, e vorba de două prototipuri masculine, de două *mituri* exploatate nu doar în teatru, proteice legende pentru fantezia creației, supuse unor multiple unghiuri de interpretare sau unor experimente de disecare în registre morale sau psihologice. Regizorul Alexander Hausvater ne propune o adevărată disecție în timp a existenței celor doi renumiți performeri masculini, într-un laborator experimental cu un nedisimulat sadism feminist (savanții sunt femei). „Incizia“ se produce la rece, într-un mediu (chiar pot fi depistate ca elemente și apa și focul) plurivalent, cu efect spectacular, se înțelege, în complicitatea regizorală și a scenografiei Florilenei Popescu.

Sala mare, de Studio, servește longitudinal la sincretizarea întregului artistic cu mai multe locații – pupitrul computerizat, spațiul întins pentru scene și desfășurări coregrafice, intrările, ecranul din fundal. Din spate, spectatorii asistă parcă la o ecranizare SF, la un film cu teste experimentale, între reproducere fotografică și proiecții de realitate. Ecranul e memoria cu imagini din trecut (configurări portretistice, scheletice) sau cu simbolice escaladări de infern, unde va străluci biruitor Mephisto... În sală (laborator), cei doi bărbați istorici (legendari) sunt aduși pe rând în cuști, în înfățișare adamică, precum niște specimene de test (în hol, înainte de a intra în sală, spectatorii au vizionat mai întâi o cușcă piramidală din sticlă cu doi câini, flancată de alte mici animale „deținute"). Adică, sunt dezbrăcați la propriu, pentru a fi apoi îmbrăcați să-și joace rolurile, în repetate reveniri, lăsați să se exprime prin propriile fapte acuzatoare.

Don Juan, cuceritorul de inimi „nevinovate", orgoliosul și, în cele din urmă, ucigașul, în interpretarea pasională, umanizat caracterială a lui Balázs Attila, o pierde pe nobila și frumoasa Donna Anna, chiar dacă îi înlătură prin crimă logodnicul, senior *Octavio* (Eder Enikö), ajutat de slugarnicul *Leporello* (Laszlo Peter). Fascinanta Anna, într-o imagine de reală seducție a Alinei Reus, va cădea pradă în brațele cinicului Faust, surprins de Demeter András în ipostaza unui abstract dispreț de filosof, iar după ce este întinerit mefistofelic, în cea de pământean, acum violent din iubire, dar și din invidie, ucigaș sub narcoza demonică. Câștigător este diavolul, Mephisto, – cu spiritu-i malefic insinuat de către actrița Tokai Andrea – care se instalează biruitor de coborârea eroului său în iad, pe fundalul ecranului.

Quod erat demonstrandum; experimetul savantelor a fost amuzant, orgoliul feminin este răzbunat, relicvele romantice, cu dramele și păcatele lor sunt privite cu ironie pe ecranul viitorului. O parodie feministă? O demitizare a legendarilor eroi europeni, cu recurs la pedeapsă creștină? Efectul răcirii sufletului pe planeta care se încălzește? Oricum, ca să nu ne pierdem umorul, după o atare disecare și argumentare, sexul feminin ar avea motive suficiente să susțină clonarea.

Dincolo însă de *mentalul* său regizoral, nu știu în ce măsură perceput sau amplificat, spectacolul prinde la public și prin sincretismul artistic. Întreaga trupă se supune firului director, sugerat de acționarea la computere, mișcarea are ritm, costumația plasticizează adecvat. Există o tehnicitate impusă. Reprizele coregrafice cu efect, pregătite de Wolff Hugo, potențează și delimitează aducerile la rampă ale protagoniștilor, iar muzica lui Vlaicu Golcea vibrează vocal sau prin instrument și stabilește o comunicare interiorizată a stărilor. Unda evidentă de onirism, cu surrealism plastic, ca și efectele imaginii luxuriante încântă privirea, care e provocată și de șocul nudității – în bună măsură, motivată, – a protagoniștilor, dar e mai puțin reținută în exclusivitatea spectacolului de goliciunea în acuplarea din apă, chiar dacă prin șocul transportării adamice a moartei în brațe se mizează pe recurs la emoție.

Un spectacol de expresie postmodernă al unui mare regizor al zărilor contemporane europene și de peste ocean. O idee dramatică propusă și convertită în viziune cu finețe și lux și cu o pigmentare de savoare.

Teatrul Maghiar „Csiki Gergely" Timișoara – Don Juan și Faust, **după Christian Dietrich Grabbe. Traducerea din germană: Molnar Imre. Regia: Alexander Hausvater. Scenografia: Florilena Popescu. Coregrafia: Wolff Hugo. Muzica originală și sound design: Vlaicu Golcea; voce: Eder Enikö; violoncel: Alexandra Guțu. În distribuție: Balázs Attila *(Don Juan)*, Demeter Andras *(Faust)*, Alina Reus *(Donna Anna)*, Tokai Andrea *(Mephisto)*, Laszlo Peter *(Leporello)*, Magyar Etelka *(Lisetta)*, Eder Enikö *(Senior Octavio)*, Borvely Emilia *(Guvernatorul)*, Asztalos Geza *(Senior Rubio)*, Matray Edith *(Senior Negro)*, Daniela Bostan Popa *(Șefa laboratorului de știință)*, Lorincz Rita, Balinthegyi Pap Anita, Tar Monika, Tanko Erika *(savante)*. Premiera: 20 septembrie 2005.**

Sub efectul rostirii tragicului

Teatrul German din Timișoara intră în noua stagiune cu un alt dramaturg german, Friedrich Schiller. Teatrul se arată consecvent cu ritmicitatea premierelor și cu miza repertorială, în ciuda dificultăților de distribuție, – trupa fiind întregită, totuși, cu talente noi în ultimii doi ani. În stagiunea trecută a avut șapte premiere, între care și un Shakespeare, *Cymbeline*, și un Ionesco, *Scaunele*, în montări de Alexander Hausvater, respectiv, Victor Ioan Frunză, cel care a deschis aici seria spectacolelor de anvergură, necesitând extinderea spațiului de joc. (Așa că e momentul să remarcăm prezența celor doi importanți regizori cu spectacole în aceeași sală mare Studio, care a rezultat din desființarea scenei clasice, cele două teatre, German și Maghiar, fiind determinate să-și adecveze toate producțiile în consecință.)

La rându-i, regizorul Bernd Guhr (din Germania) folosește resursele sălii în spectacolul cu piesa *Mireasa din Messina (Die Braut von Messina)*. Aceasta este *tragedia cu coruri* a lui Schiller, o noutate salutată și de Goethe în creația dramaturgică a prietenului său. Autorul avea să precizeze în prefața piesei că rolul corului este de a întreține lirismul dincolo de realitatea întâmplărilor, iar la premiera din martie 1803 constată că acesta este un element de coeziune, așa încât întregul are de câștigat în semnificările tragicului. În spectacolul regizorului Bernd Guhr chiar se vede și se nuanțează diferența dintre acțiune și intervențiile corurilor care sunt taberele celor doi frați. În timp ce actorii transmit firesc, în registrul realului replicile, corurile, prin voci individuale sau colective, infuzează comentariul adiacent întâmplărilor de sorginte necontrolată.

Motivului biblic al fraților (pregnant în *Hoții)* i se adaugă în acest text unul antic, oedipian (mireasa, cauza reizbucnirii conflictului, se dovedește, prea târziu, a fi tocmai sora lor), așa încât invocarea destinului și excelarea tragicului revin obsesiv versurilor rostite în exclamații sau ziceri prevestitoare, într-o muzicalitate de factură antică anume reînviată de poetul Schiller. Ne aflăm într-un tragic poetic, plusat astfel conștient spre un lirism mesager. Spectacolul, în simplitatea lui – se joacă direct pe scândură, cu câteva elemente de decor concepute de Geta Medinski: niște coloane răsturnate, scaunul guvernatorului cu însemnele, adică, precum în „teatrul sărac" – este ținut în sobrietatea discursului, așa încât tocmai realitatea întâmplărilor, susținerea dramaticului să nu cadă în neverosimil (astăzi, există acest risc de percepție a încurcăturilor între cei trei frați, greu de menținut pe filon grav).

Tonul măsurii îl dă actrița Ida Jarcsek-Gaza, – în timp ce are de dus rolul de mamă și principesă de Messina al Donnei Isabella între durere și speranță, bucurie și disperare, – prin ținută și stăpânirea exprimării, în economie de excese, cu o expresie motivată a încercatei eroine. Mai explozivi îi sunt copiii, războinicii eroi, certați, împăcați, dar aruncați prin destinul orb al iubirii în conflict. Cel bun, Don Manuel, este înzestrat cu vivacitate și stăpânire de sine de către actorul Naționalului timișorean, Alexandru Mihăescu, iar celălalt, cel mic, invidios, gelos, Don Cesar, fratricid și sinucigaș sub „povara cea mai grea"– „propria vină", îi revine tot unui tânăr de la Național (primele trei roluri au dublete), Colin Buzoianu, reușit interiorizat în finalul personajului său. Daniela Török, tânăra actriță a teatrului, compune fericit profilul zbuciumat al fiicei și surorii, Beatrice. Corurile cu cei doisprezece, șase, șase, întrețin fiorul liric-dramatic, într-un spectacol situat în afara spectaculozității, menținut, prin opțiune regizorală, într-o rostire echilibrată a dramaticului schillerian.

Teatrul German de Stat Timișoara – Mireasa din Messina (Die Braut von Messina) ***Tragedie cu coruri*** **de Friedrich Schiller. Regia: Bernd Guhr (Germania). Asistent de regie: Karina Reitsch. Decorul și costumele: Geta Medinski. În distribuție: Ida Jarcsek-Gaza *(Donna Isabella)*, Alexandru Mihăescu *(Don Manuel)*, Colin Buzoianu *(Don Cesar)*, Daniela Török *(Beatrice)*, Dana Borteanu *(Doica)*, Rareș Hontzu *(Solul)*, Simona Vintilă, Christine Cizmaș, Vlad Alexei Cobeț, Andrei Hansel, Andreea Nistor, Diana Turck, Horea Săvescu, Sebastian Borlovan, Alexandra Gontean, Andrei Nistor, Ramona Olasz, Alina Stan *(Corurile)*. Premiera: 30 septembrie 2005.**

Doina PAPP

CLUJ

Julietele lui Visky Andras

Ivită dintr-o experiență de viață terifiantă monodrama **Julieta** a delicatului poet, intelectual rafinat și dramaturg al Teatrului Maghiar din Cluj, înregistrează o carieră teatrală spectaculoasă.

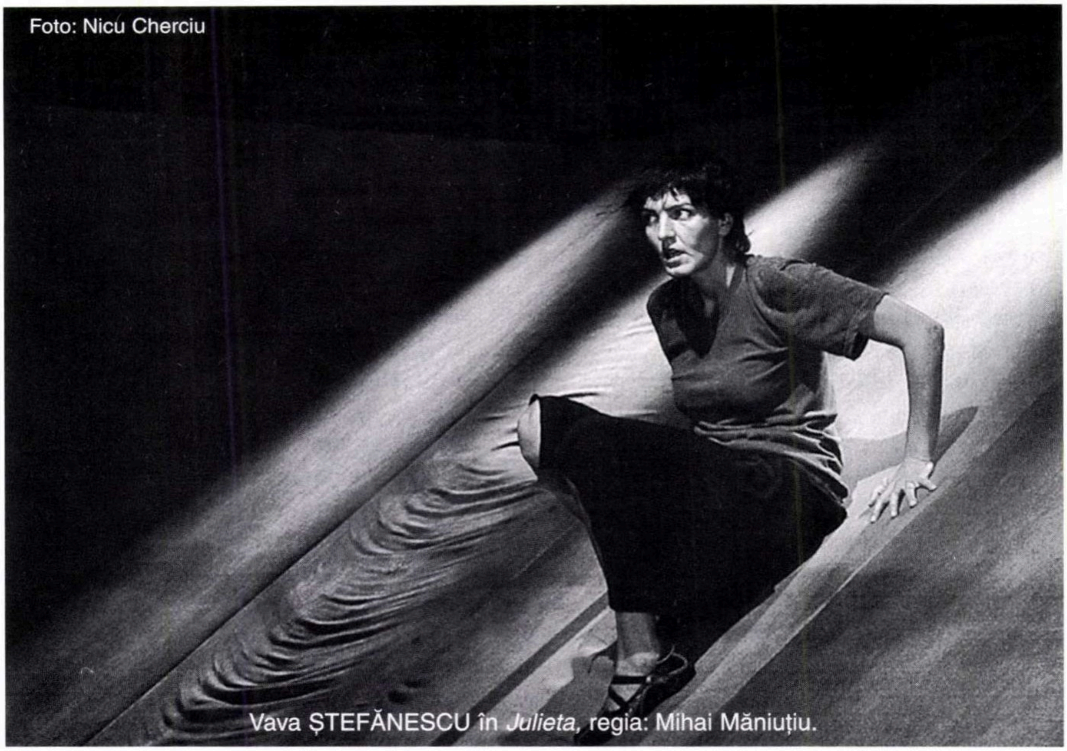
Ce-i drept, nu cred să fie regizor sau actriță care parcurgând textul acesta să rămână indiferent. Nu doar pentru că invocă în mod unic (nu știu să mai existe un alt text pe această temă) episodul tragic al deportărilor în Bărăgan din anii comunismului, ci și, mai ales, pentru că o face într-o formulă literară emergentă, aptă să generalizeze o experiență personală extrem de marcantă. Dincolo de datele biografice, textul înglobează, așadar, cu pertinență, istoria și experiența umană a unei întregi generații expusă riscurilor dislocării din chiar condiția ei umană. Prin urmare, Julieta, asemeni surorilor ei din lagărul de deportați în care ispășește ca Iov din Biblie păcatul de a fi crezut în Dumnezeu și în om, e un personaj exponențial, un simbol al unei paradigme tragice vizând relația individului cu credința și istoria. Talentul poetic al lui Visky înglobează tema filosofică într-un vibrant discurs lirico-dramatic, rezultatul fiind un dialog monologat care-i permite eroinei să cheme la masa unei dezbateri interioare toate instanțele implicate, de la familie la torționari. Între acestea un loc primordial îi este rezervat Judecătorului ceresc, invocat spre a răspunde și explica inexplicabilul. Soție de preot și mamă a șapte copii (referințele biblice sunt omniprezente), Julieta, nu înțelege ce are de ispășit și nici de ce trebuie să-și asume resemnată soarta. Golgota ei e lucidă, interogativă, tulburată de gândul morții.Toate predicile divine și toate pildele Sfintei Scripturi care i-au călăuzit viața nu mai au nici o legătură cu infernul pământesc în care e blestemată să trăiască și în care există o singură realitate palpabilă – boala ei de inimă – *angor pectoris*, misteriosul personaj care o vizitează insistent. Mai există în text o trimitere semnificativă, aceea la personajul shakespearean menit să incarneze ideea iubirii, a sacrificiului din dragoste. Iubirea Julietei lui Visky pentru bărbatul a cărui verighetă o poartă pe același deget cu a ei, contopită cu iubirea de Dumnezeu alimentează combustia eroinei atât în momentele patetice cât și în acelea în care cinismul pare singura soluție.

Scrisă sub formă de vers alb, cu o cadență interioară de poem, monodrama **Julieta** a fost lansată strălucit în circuitul teatral în 2002 de excepționala actriță budapestană Szilagyi Enikö. În regia lui Tompa Gábor, acel spectacol a mizat pe sobrietatea și concentrarea jocului interpretei, pe forța interioară a acesteia și capacitatea de a transmite emoția fără artificii exterioare.Trăirea ei era implozivă, așa încât ambianța stătea să explodeze de tăceri prea dense și grele.

La un timp oarecare de la acest eveniment, același regizor, invitat de Teatrul Național Radiofonic să monteze piesa, a ales-o ca interpretă pe Coca Bloos. A rezultat un alt tip de experiență umană și actoricească. Luciditatea și distanțarea au prevalat în interpretarea actriței, muzica special compusă punctând oportun stările personajului. Există și o versiune radiofonică la Budapesta, care a primit Premiul pentru cea mai bună piesă radiofonică a anului.

La Teatrul Național din Cluj, regizorul Mihai Măniuțiu și coregrafa Vava Ștefănescu, aprofundând în direcția abstractă textul, au produs un spectacol de

Foto: Nicu Cherciu



Vava ȘTEFĂNESCU în *Julieta*, regia: Mihai Măniuțiu.

teatru-dans. Epurarea s-a produs evident, mai întâi, la nivelul vorbelor, acestea rămânând în proporție de doar 10%, dar și al acțiunilor, restrânse la minimum.

Decorul, construcție și metaforă în același timp, sugereazăă un spațiu închis, flancat de pereți înclinați,abrupți, delimitat prin uși culisante cu o anume funcție în spectacol, de restul scenei și al lumii. Scenograf cu mare experiență, Th. Ciupe s-a adaptat posibilităților tehnice actuale, tapisând suprafețele pereților cu materiale moi, aderente, astfel încât interpreta-coregrafă să le poată folosi adecvat.Cea mai mare parte a timpului, eroina escaladează chinuit acești pereți, într-o coregrafie sugerând sisifica luptă cu absurdul situației de captivitate în care se află. În perimetrul interior al acestui spațiu, Vava Ștefănescu are ciudate dialoguri cu propriul ei corp. Ar vrea să se dezbare de carnal, în intenția unei spiritualizări totale. Fără-ndoială, Mihai Măniuțiu a citit mai cu seamă în această direcție textul, reținându-i mișcările esențiale, văzând în monologul Julietei în special spasmul îndoielii în credința edificatoare, din care Vava Ștefănescu a desenat o ideogramă coregrafică. Stângăcia cu care rostește cele câteva pasaje din text face cu atât mai vizibilă în acest context exprimarea sintetică la care recurge spectacolul. Singurele manifestări calde rămân ale luminii care mângâie suprafețele catifelate, iar în final decupează admirabil din negură goliciunea de neant a trupului femeii . În această formă, piesa lui Visky Andras dobândește rigoarea unei abstracții, dar pierde ceva din fiorul tragic pe care îl conține poemul în ansamblul său. Și coregrafa pare stânjenită de noua ei postură de interpretă cu vorbe, așa încât sarcinile pe care i le-a dat în plus regizorul o scot adeseori din concentrarea necesară dansului.

Oricum, noua experiență scenică a **Julietei** nu face decât să-i amplifice valoarea, sugerând noi resurse de teatralitate ale textului.

Mircea MORARIU

O expunere plictisitoare

Sunt destule indicii că reconsiderarea din punct de vedere scenic a literaturii dramatice datorată lui Lucian Blaga reprezintă un punct distinct în programul regizoarei Anca Bradu. Observând că opera teatrală a lui Blaga este „sistematic ocolită de regizorii de teatru, care o consideră fie nedramatică, fie *inactuală*, fie prea *transilvană*" și că „Lucian Blaga nu este un autor de repertoriu în teatrul românesc contemporan", Anca Bradu își dorește să demonstreze exact contrariul. După o relativ reușită demonstrație în acest sens, făcută o dată cu spectacolul *Înviere,*montat în 1998 la Teatrul Național din Târgu Mureș, regizoarea se oprește acum asupra piesei *Ivanca*, montată pe scena Naționalului clujean.

Trebuie să admit că aprecierile Ancăi Bradu asupra nefericitei receptări a literaturii dramatice blagiene sunt cât se poate de corecte, tot la fel cum cred că și ea are obligația de a înțelege că, din moment ce le face, își asumă riscul de a-i fi drastic amendată lucrarea regizorală în clipa în care aceasta nu este tocmai o reușită. O receptare nu foarte mulțumitoare au produs nume importante ale criticii literare românești. Bunăoară, Eugen Lovinescu credea, în *Evoluția poeziei lirice*, că autorul *Cruciadei copiilor* ar fi un expresionist, ceea ce e cât se poate de corect, inferior însă în poezie unei Elena Farago, ceea ce nu mai e corect, eroare de apreciere ce îl determină pe Mircea Ghițulescu (cf. *Istoria dramaturgiei românești contemporane)* să creadă că apariția poetului din Ardeal a tulburat serios busola criticului. Într-o extrem de solidă cercetare care la finalul ei va avea probabil trei tomuri, Doina Modola constata existența câtorva disfuncții în receptarea teatrului lui Blaga. În volumul *Lucian Blaga și teatrul. Riscurile avangardei*, autoarea citată apreciază că „dramaturgia blagiană este o operă care ar fi trebuit să-și găsească de mult locul decisiv, frecvent și constant pe scenele noastre, întrucât ...ea definește, alături de opera caragialiană și de piesele câtorva dramaturgi din veacul al XIX lea și al XX lea repertoriul definitiv al clasicilor dramaturgiei românești, în poziție de frunte, înscriindu-se deopotrivă în marele teatru universal". De altminteri, în „jocul dramatic" *Ivanca,* Blaga se situează în linia unui Strindberg și Wedekind, fapt ce îndrituiește dorința mărturisită de Anca Bradu în caietul-program al spectacolului de a rediscuta scenic „valorile expresive" ale teatrului blagian și asta prin intermediul unui text calificat de regizoare drept „una dintre cele mai reprezentative piese ale sale" .

Or, tocmai neevidențierea caracterului „bine articulat" al textului e principalul minus al montării. Voind să argumenteze ideea că partitura e perfect integrată ansamblului operei blagiene, regizoarea a căzut în greșeala de a-și transforma spectacolul într-o paradă de imagini și simboluri ce sunt departe de a funcționa asemenea unui întreg. Iar pentru a contracara inundația de imagini, unele crude, altele nici măcar, Anca Bradu a tăiat vârtos din text . Rezultatul e sacrificarea ideii subliniate în cartea deja citată a Doinei Modola, potrivit căreia *„ekstaza"* înseamnă *„situația-cheie a teatrului blagian"* și că, pradă acesteia, tânărul pictor Luca „își vede *sinele*" invadat de *daimoni,* având deopotrivă „viziunea onirică a eredității lui și scenariul determinărilor sale genetice". În fond, esența conflictului din piesă e de

Eva CRIȘAN și Ionuț CARAS.

Foto: Nicu Cherciu

natură erotică. Apariția neașteptată a tinerei Ivanca îi revelează dureros lui Luca propria impotență, prin comparație cu continua dispoziție erotică a tatălui său răspopit. „Stau pe picior de război în mine, cu mine însumi", îi mărturisește Luca prietenului său, Dinu. Numai că în piesă, Luca se tămăduiește, în vreme ce în spectacolul Ancăi Bradu se petrece o crimă adevărată ori un dublu suicid, absolut neconvingător tratat artisticește. Comuniunea de destin dintre personaje e subliniată infantil-pretențios prin tehnica vârâtului degetului în ochi, de unde amalgamul de imagini proiectate a fi „tari" – mâncatul de pepene, jocul cu vopselele ori cu revolverele, mușcatul mâinii și altele asemenea, toate lipsite de orice finalitate reală.

Judecând după ceea ce vedem că se petrece pe scenă, e greu de presupus că Anca Bradu a izbutit cu adevărat să-i convingă pe actori de eficacitatea demersului său. Anton Tauf, actor cu experiență e „mare și vânjos" așa după cum cere textul, dar se autocitează, joacă grandilocvent și exterior. Viorícăi Mischilea *(Slujnica)* i se cere un stil de joc ce „ vinde" din prima secvență finalul tragic, iar foarte tinerii Ionuț Caras *(Luca),* Cătălin Herlo *(Dinu)* și Eva Crișan *(Ivanca)* dau semne că se supun mecanic, fără autentică implicare și înțelegere, indicațiilor regizorale, mimând emoția. Așa încât, la capătul reprezentației, spectatorii au sentimentul că au asistat la o expunere plictisitoare cu proiecții video, plictisitoare în ciuda faptului că subiectul propus de Blaga era chiar interesant. Nenorocirea cea mare e că spectacolul nu e deloc un argument în favoarea reprezentării dramaturgiei lui Blaga. Din contră.

Teatrul Național din Cluj – Ivanca **de Lucian Blaga; Direcția de scenă-Anca Bradu; Scenografia-Adriana Grand; Mișcarea scenică-Mălina Andrei; Muzica-Cornel Țăranu; Cu-Anton Tauf, Ionuț Caras,Cătălin Herlo, Eva Crișan, Viorica Mischilea, Ruslan Bârlea, Cătălin Codreanu, Adrian Drăgușin, Virgil Müller, Cristian Rigman ș.a. Data reprezentației: 24 septembrie 2005.**

Mircea MORARIU

TÂRGU MUREȘ

Legături primejdioase

Voce distinctă, cu un *sound* aparte în contextul literaturii dramatice românești contemporane, deopotrivă talentată prozatoare, dar perfect familiarizată cu strategiile de scriitură ce contribuie la autenticele diferențieri generice (relevante în acest sens fiind „exercițiile stilistice“, în sensul superior al sintagmei, din volumul *Teatru și alte povestiri*, apărut în 2003 la Editura UNITEXT), Alina Nelega nu se bucură deocamdată de atenția ce i s-ar cuveni. O atenție care să vină din partea teatrelor, la nivel local mereu aflate în căutare de texte noi, dar care nu observă că ele chiar există și nu sunt deloc puține în însuși spațiul autohton. În cazul în speță, faptul e cu atât mai bizar cu cât toate scrierile pentru teatru ale Alinei Nelega, despre care am eu știință că s-au jucat, de la *Nascendo* la *Hess* au însemnat tot atâtea izbânzi ce într-o viață teatrală normală ar fi trebuit să însemne imbolduri în vederea explorării felului postmodern, tensionat în care concepe scriitoarea dramaturgia. Sătulă să tot aștepte, autoarea și-a luat destinul de autor în propriile mâini, în sensul că a devenit regizorul propriilor lucrări. Or, în pofida faptului că nu prea cred în actorul-regizor, ba chiar încă și mai puțin în autorul-director de scenă, trebuie să admit că mai există și excepții fericite, una dintre ele fiind însăși Alina Nelega.

Așa stau lucrurile și în cazul spectacolului cu piesa *Kamikaze*, produs în cadrul programului *Underground* de Teatrul „Ariel“ din Târgu Mureș. Textul se prezintă sub forma unui dialog corp la corp între un El și o Ea, dialog compus în realitate din juxtapunerea a două monoloage aflate în relație contrapunctică. Ajunși pe punctul de a deveni soț și soție, după o relație extrem de agitată, Cristian și Camelia au de fapt un singur punct comun, reprezentat de un anume Duke, personaj deopotrivă obscur și fascinant, marginal dar aflat tot timpul în centrul atenției, practicant de sporturi extreme și profet al vieții la extrem. Cristian, omul perfect, dar deopotrivă ființa perfect planificată, cu o existență ce-l predestina unei reușite sigure în viață, elev-model, student-model, medic-rezident model, chirurg cu faimă-model, l-a cunoscut pe motociclistul Duke, rebelul, atunci când, în urma unui accident ce l-a făcut „un hamburger din carne de om“, acesta i-a fost adus la serviciul de gardă. Doctorul a fost fascinat de pacientul său, acesta i-a impus dezordinea ca mod de viață, aducându-l aproape de exasperare. Fascinația s-a transformat în gelozie atroce în momentul în care Duke și-a exercitat puterile venite din violență asupra Cameliei, fata de care era îndrăgostit Cristian și care părea a fi intervenit în legătura primejdioasă dintre cei doi bărbați „cu autostopul“. Ca supremă răzbunare, doctorul, cel ce odinioară îi salvase viața lui Duke, pune la cale un accident ce-l va elimina pe rivalul său. În acest moment, intervine surpriza și schimbarea de roluri. Camelia îl cunoscuse cu mult mai devreme pe cel supranumit Duke, provenea din aceleași medii sociale ca și acesta, era familiarizată cu violența. Iar dacă până atunci se părea că învingător ar fi fost doctorul Cristian, gata să-și savureze trofeul numit Camelia, aceasta se sacrifică, devine *kamikaze*, spre a-i lua victoria celui cu care urma să se căsătorească. Ea e „cea mai puternică“, ea învinge.

În calitate de regizor, Alina Nelega apreciază cât se poate de corect că veritabilele energii ale spectacolului nu trebuie căutate într-o teatralitate îmbelșugată bazată pe semne exterioare, ci în text și în jocul actoricesc. Așa încât, principala ei grijă a fost să găsească doi actori „de susținere“, capabili să ducă acest violent „război al sexelor“ și al orgoliilor. Am încredințarea că Elena Purea-Todoran și Bogdan Farcaș au calitățile solicitate de rol și izbutesc să țină în mână deopotrivă spectacolul și spectatorii. Disputa personajelor, una pe viață și pe moarte, e creatoare de tensiune, e dură, șocantă și violentă, regia „pe verticală“ dovedindu-se aplicată și eficientă. Nici violențele de limbaj, nici cele de atitudine nu sunt gratuite, dramatismul jocului actoricesc rimează perfect cu cel intrinsec al textului, iar rezultatul e un fel de liturghie păgână, o nuntă a violenței, ce se urmărește cu sufletul la gură.

Teatrul „Ariel“ din Târgu Mureș – Kamikaze **de Alina Nelega. Un spectacol de Alina Nelega. Cu: Elena Purea Todoran și Bogdan Farcaș. Data premierei: 7 octombrie 2oo5.**

Exercițiu de familiarizare

Într-un conspect scenic concentrat, ceea ce nu înseamnă obligatoriu că ar fi limitativ, intitulat *Undeva în Seciuan*, regizoarea Barabás Olga ne propune propria-i viziune asupra uneia dintre cele mai cunoscute, mai jucate și mai dificile piese ale lui Bertolt Brecht, *Omul cel bun din Seciuan*. Spectacolul se joacă sub egida Universității de Artă Teatrală din Târgu Mureș, iar la înfăptuirea lui participă deopotrivă actori componenți ai Trupei „Tompa Miklos“ de la Teatrul Național, ai Secției maghiare a Teatrului „Ariel“ și, probabil, studenți ai instituției producătoare. Zic „probabil“, fiindcă în absența caietului de sală, instrument de informare absolut necesar în egală măsură pentru spectatorul nostru cel de toate serile, dar și pentru criticul de teatru, aproximările și ipotezele sunt explicabile, dar nicidecum scuzabile ori binevenite.

Regizoarea a redus semnificativ dimensiunile textului. A amputat, bunăoară, drastic partea de început, cea cu povestea magilor, a eliminat o serie de songuri, a concentrat scene. Scenariul astfel obținut are meritul de a se prezenta logic, inteligibil, iar povestea e expusă cât se poate de limpede. Reprezentația începe pe un ton relativ jos, capătă mai apoi un plus de combustie interioară ce se menține ca atare în partea cea mai consistentă a spectacolului, dar pierde din altitudine către final. Cred că aceste oscilații, nu tocmai benefice, sunt o caracteristică a spectacolului, nu doar a reprezentației văzută de mine. Formula de expresie scenică e una pe linia minimalismului estetic, dar nicidecum reducționistă, și e susținută de un decor simplu semnat de Lukácsy Ildikó, ce are calitatea de a fi generator de situații dramatice sau chiar suplinitor de personaje. Bunăoară, prin mișcarea lui se sugerează venirea „luminaților“. E greu de spus cât de brechtiană ori de nebrechtiană e montarea, dacă distanțarea e una autentică ori nu tocmai. Întru realizarea ei se face apel la elemente împrumutate din arsenalul ironiei și al comediei, fără ca personajele să expliciteze aceste soluții. Cert e că rezultatul experimentului propus de Barabás Olga se urmărește cu plăcere, meritul fiind deopotrivă al regizoarei, al scenografei, al autorului muzicii de scenă, Zénó Apostolache, dar și al actorilor care, toți, se mișcă cu dezinvoltură în cadrele stabilite, se arată stăpâni pe profesie și pe rol. Se cuvine, desigur, subliniată reușita actriței B. Fülöp Erzsébet, cu succes distribuită în rolul Șen De, tot la fel cum cuvinte de apreciere merită colegii ei de scenă, Tompa Klára (remarcabilă în rolul Văduvei), Berekméri Katalin, Sebestyén Aba (foarte bine în rolul Aviatorului), Puskás Györö, László Csaba, Bodolai Balázs, cu toții doritori să lase o impresie bună și cu toții adepți ai lucrului bine făcut. Am sentimentul că *Undeva în Seciuan* reprezintă un izbutit exercițiu de familiarizare cu dificila scriere a lui Brecht și nu exclud ca, mai devreme ori mai târziu, regizoarea să ne ofere șansa unui spectacol mai elaborat pe linia acordului fin și, neîndoielnic, mai izbutit.

Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureș – Undeva în Seciuan **după Bertolt Brecht; Regia: Barabás Olga; Decorurile și costumele: Lukácsy Ildikó; Muzica de scenă: Zénó Apostolache. Cu: B. Fülöp Erzsébet, Tompa Klára, Berekméri Katalin, Sebestyén Aba, Puskás Györö, László Csaba, Bodolai Balázs. Data reprezentației: 8 octombrie 2005.**

Natalia STANCU

BRAȘOV

Catalanul Sergi Belbel – în premieră absolută la Brașov

După ploaie – sau umorul și speranța ca paliative ale crizei umane

După desantul dramaturgiei britanice și irlandeze și după cel al dramaturgiei din Germania sau din țările nordice – vom putea cunoaște mai bine și noii autori de teatru din Spania. O țară care, acum câteva decenii, ni i-a revelat pe Alfonso Sastre și pe Antonio Gala, dar mai ales pe Federico García Lorca, pe Antonio Buero Vallejo. Începutul a fost făcut printr-o inițiativă editorială a revistei „Teatrul Azi“, care publică șase piese noi (gest ce a fost precedat de o altă inițiativă, a Naționalului din Timișoara, care, împreună cu Editura Omonia a publicat *Scrisori de dragoste către Stalin* de Juan Mayorga).

Și iată acum, în direct, printr-o premieră absolută în România, o fericită întâlnire cu cel mai important dramaturg catalan. O datorăm Teatrului „Sică Alexandrescu“ din Brașov, condus de regizorul Claudiu Goga, instituție care și-a deschis stagiunea 2005–2006 cu o piesă de Sergi Belbel.

Un dramaturg care s-a remarcat și ca traducător, care face și regie, ba chiar animă și activitatea unor trupe. Un scriitor care, până la cei 42 de ani ai săi a scris, cu începere din 1987, vreo opt piese. Teatrul din Brașov ne propune cea mai cunoscută scriere a autorului barcelonez *După ploaie* (*Despues la lluvia* – 1993) care a fost jucată cu succes în Franța, Europa Centrală și de Nord și în America Latină.

Critica spaniolă îl recomandă pe Belbel ca pe un scriitor remarcabil, prin „sensibilitate și vitalitate“, „prin umor mușcător și fantezie“, comparându-l cu Pedro Almodovar (un ingenios mai netemperat). Și într-adevăr, ceea ce cucerește în scrisul lui Belbel, este, pe lângă acuitatea observației și bogăția narativă insinuată în dramatic, pe lângă talentul convertirii stereotipurilor și măștilor sociale – un adevăr uman dureros; capacitatea de a glumi (decent), când mai blând, când cu mai mult acid ironic, când de-a dreptul corosiv pe seama unor stări pe care tot el le dezvăluie ca profund dramatice. O formă din multele posibile a lui „râsu'-plânsu'“.

Voi insista și pe alte calități care îl detașează pe Belbel atât de epigonii teatrului absurd, cât și de cei al teatrului feliei de viață comportamentiste. Belbel știe să decupeze și să dezvolte studii „inedite“ – plauzibile, dar mai ales semnificative, dându-le anvergura și greutatea situației-limită. Așa cum mai știe să tensioneze conflicte aparent banale, creând opoziții și solidarizări subtile și neașteptate, să contureze personaje interesante în care tipologii consacrate se încarcă de o viață interioară neașteptată din care nu lipsesc trăirile de profunzime, evadările în vis, coșmar, imaginar și fantastic.

Profesor de dramaturgie – Belbel *nu produce texte, ci piese.* Și mă bucur că în acest sens își desfășoară și activitatea de „creative-writing“. Și mai pregnant

Foto: Adrian Timar

decât demersul de arhitecturare a dialogului (structurat, până la un punct, secvențial) este, la el, efortul de orientare a trăirilor și de închegare a lor într-o *viziune* mai cuprinzătoare și mai coerentă asupra condiției umane. O viziune în care realismul ține loc poeziei, profunzimea psihologică și acuitatea dramei – unei mistici a speranței. O viziune în care observația de actualitate cristalizează cu simboluri străvechi în tipare mitice, ale vinei și mântuirii. Dramatismul acestei viziuni, nu exclude raza de lumină – fie și numai ca licăr al speranței și ca perpetuare a omenescului (ceea ce îmi impune o apropiere de Horia Lovinescu și al său *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă).* Evocarea haosului în care trăim și a posibilei Apocalipse e făcută cu nostalgia regăsirii ordinii și armoniei Cosmosului și a recâștigării sensului uman și a șansei „trestiei gânditoare" de a supraviețui. Un mesaj întărit, în *După ploaie*, de sugestia puterii regeneratoare a apei care, venind după Secetă, nu a adus Potopul, ca și de scena finală, în care femeia (pentru care maternitatea părea imposibilă) și bărbatul (peste care se abătuse infernul violenței și al atrocității) sunt înseninați de așteptarea unui copil.

Belbel (traducător al lui Beckett și Koltès) știe să treacă de la felia de viață la imagini cu mai mare putere de generalizare, concludente pentru formele crizei umane dar și pentru aspirația depășirii ei. În *După ploaie* ne aflăm în prezent, în plină contemporaneitate, dar și într-un viitor incert. Așa cum ne aflăm și în universul imaginar al eroilor care actualizează obsesiv, aspirații. Ne aflăm într-o perioadă de Secetă prelungită (ani) care va sfârși nu cu un Potop, ci cu o ploaie, dacă nu salvatoare, oricum dătătoare de speranță.

De altfel, textul are ceva profetic și apocaliptic. „Într-o bună zi o relicvă d-asta o să se zdrobească de o clădire" spune un personaj referindu-se la un avion care tocmai explodase. Replica pare o premoniție a sorții turnurilor gemene, la 11 septembrie.

Locul acțiunii din *După ploaie* este unul neobișnuit: terasa unui zgârie-nori de 49 de etaje, clădire impunătoare cu birouri moderne. Pentru angajații Firmei – această terasă e mai mult decât un refugiu din cabinetele cu aer condiționat și de sub ochii șefilor. E un loc al *evadării*. Și mai ales unul al *încălcării interdicției*. Aici, timp de o țigară privirea caută cu neliniște în sus, și cu groază în jos. Aici, lângă balustrade, se încearcă (trăiri imaginare care angajează însă total ființa) spaimele căderii în abis; tentația sinuciderii, dar și visul zborului ce învinge gravitația. Spațiul desfășurării piesei este unul exterior, deschis – dar cerul de deasupra, care a prevestit, ani buni, secetă, e mereu acoperit de ratarea avioanelor și a elicopterelor cu zgomot asurzitor, dintre care unele sfârșesc în catastrofă.

Incitant – în *După ploaie* –, afirmarea libertății devine impuls al explorării propriului univers interior. Marea evadare stimulată aici va fi una *spre sine*, spre problemele sufletești cu care se confruntă fiecare; secretare și directori, programator și comisionar, probleme de familie, lipsa de sens a existenței, violența străzii. Și „ploaia“ (simbol ce apare și-n titlul unei piese de Richard Nash), va pune capăt izolării, va întrerupe deriva viziunilor mistice și fantasmatice și va aduce comunicare, solidarizări nesperate și chiar „rodiri“ imposibile

M-am referit la text, dar și la spectacol. Pe urmele piesei lui Belbel, montarea se încarcă de adevăr de viață, profunzime, dramă, paradox – articulând mesaje directe, dar și unele aluzive sau subliminale.

Original și puternic – spectacolul de la Brașov în regia lui *Dan Vasile* transmite emoționant fenomenologia crizei. La impresia deosebită contribuie și metamorfoza Sălii Studio realizată de scenograful Doru Zanfir. El a știut să creeze atmosferă „virând“ totul de la pereți la dispozitiv scenic și costume uniforme în nuanțe de gri rece, chiar metalizat, care artificializează și depersonalizează. Și e interesant cum reușește scenograful – grație jocului actorilor însă – să ne sugestioneze că platforma de câțiva decimetri stă pe un abis.

Cum am mai afirmat și cu un alt prilej – maturitatea profesională, vocația stilului și sensibilitatea modernă a lui Dan Vasile (exersate la Iași – pe Strindberg și la Constanța – pe Cehov) sunt evidente în toate componentele desfășurării teatrale, dar mai ales în configurarea și relaționarea personajelor.

E meritul interpreților îndrumați de regizorul Dan Vasile de a fi configurat ființe parcă încremenite în standarde sociale și profesionale, dar care își dezvăluie – prin autocunoaștere și mărturisire – trezia instinctelor vitale și o bogată viață interioară. Este meritul lor de a fi realizat, dincolo de măști, portrete în continuă metamorfoză – imagini mișcate ale unei vieți sufletești contradictorii, ale unei căutări dramatice. E meritul lor de a fi „țesut“ o lume terorizată de supraveghere și suspiciuni, subminată de dispreț, înnobilată de mister și aspirație. Și e de observat modul în care reușesc cu toții, cu personalitate, percutant să treacă de la efigii ale conformismului și ale artificialității disprețului și aroganței – la revelarea unor oameni în suferință, cu un mare potențial emoțional. Fiecare joacă o „monadă“ ce reușește să se deschidă spre lume. Un adevăr cu deosebire evident în evoluția talentatei Bianca Zurovski, actriță de puternic temperament scenic, care dă viață directoarei executive. O eroină care exclama „Grozav!“ la spectacolul accidentului aeronautic. O ființă complexată de lipsa sa de sensibilitate; o femeie sigură pe ea, decisă, intransigentă, însetată de realizare, care se resemnează (nu fără orgolii) cu certitudinea înfruntării provocărilor profesionale. Înzestrarea Iuliei Popescu se

Gabriela BUTUC, Mirela BORŞ, Carmen MORUZ, Iulia POPESCU.

Foto: Adrian Timar

face remarcată în „Secretara castanie“ cea mai dotată, cu cea mai surprinzătoare viață imaginativă dintre eroine. Cu deosebire convingător este jocul său între echivoc și enigmă.

Reține atenția și Gabriela Butuc – interpreta originală a blondei limbute, limitate și patetice, care își va lega destinul tot de profesie.

Carmen Moruz, la rândul său, devine în spectacolul brașovean o convingătoare „secretară roșcată“, – cea care aude voci și este interesată de varii teorii despre energiile ființei și mesaje din eter. Așa cum Mirela Borș conferă prezență și distincție „Brunetei“ obsedate de „înălțime“, cu prelungi atitudini rezervate întrerupte de neașteptate accese de franchețe și agresivitate.

Merituoși sunt și interpreții masculini. Gabriel Costea conferă dramatism, puternică interiorizare „Șefului“, ale cărui gesturi paradoxale exprimă criza provocată de destrămarea familiei. Pe un traseu diferit, Demis Muraru relevă, dincolo de aparență superficială a Curierului, dincolo de ținuta lui „grunge“ și de „reflexele“ generației sale – vitalitatea și omenia. Notabil este Marius Cisar, monogamul asaltat de femeile pe care le respinge, căruia pământul îi fuge de sub picioare atunci când soția îi cade pradă violenței și absurdului.

Recomandând deopotrivă un autor și un teatru de ținută – montarea de la Brașov merită văzută, căci are un generos ecou de durată și în conștiința spectatorilor.

Teatrul „Sică Alexandrescu“ din Brașov – După ploaie **de Sergi Belbel. Traducerea: Delia Prodan. Regia: Dan Vasile. Scenografia: Doru Zanfir. Distribuția: Marius Cisar *(Programatorul),* Gabriel Costea *(Șeful administrativ),* Gabriela Butuc *(Secretara blondă),* Mirela Borș *(Secretara brunetă),* Carmen Moruz *(Secretara roșcată),* Iulia Popescu *(Secretara castanie),* Demis Muraru *(Curierul local),* Bianca Zurovski *(Directoarea executivă),* Relu Șirițeanu *(Liftierul).***

Mircea MORARIU

În zona abţinerilor

Solidari cu modelul american, actorii români ce-și găsesc ori cred a-și găsi o a doua vocație în scrierea de literatură dramatică sunt tot mai numeroși. După cum tot mai consistent e numărul celor care au șansa de a-și vedea pe scenă lucrările. Că nu întotdeauna o atare șansă înseamnă după premieră și un real prilej de bucurie e cu totul altă poveste. De fapt, nu chiar cu totul. Acestei serii i s-a alăturat recent, prin bunăvoința Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov, una dintre cele mai talentate actrițe tinere, Antoaneta Zaharia. Dar dacă despre actrița Antoaneta Zaharia am cele mai bune impresii și numai cuvinte de laudă, despre dramaturgul omonim pot să spun, la modul cel mai politicos posibil, că deocamdată mă situez în zona abținerilor. Piesa *Vă pupă Piticu' din Franța* e mai degrabă un schelet de idei, un alambic de situații din realitatea comună și din realitatea teatrală și parateatrală cu care autoarea se întâlnește zilnic și pe care a simțit probabil nevoia să le pună pe hârtie. Atât și nimic în plus. După modelul lui Edward Albee, cel din *Cui îi e frică de Virginia Woolf,* autoarea convoacă pe scenă două cupluri, e drept, tinere, unul venit în vizită la celălalt. Trei dintre cei patru sunt actori cu situații incerte, care joacă și nu prea, aleargă după roluri, interviuri și celebritate, își vor un rost în vreun teatru subvenționat ori „alternativ", fac spectacole de comandă, sunt dornici de un ban în plus venit din vreo reclamă ori din vreo telenovelă. Cel de-al patrulea e informatician, căsătorit cu o actriță. Se vizitează nu pentru că ar fi foarte buni prieteni, ci doar spre a fi sociabili. Și cum trebuie să petreacă o seară împreună beau ceva, mănâncă cremă de zahăr ars, primesc telefoane de la prietenii de odinioară, unii rătăciți prin vreo cârciumă, alții pe alte meleaguri. Se hârjonesc, se tachinează, ajung să își spună lucruri neplăcute, asta după ce au vorbit despre orice și despre nimic și au jucat un modern joc de societate. Apare și o a cincea persoană, traumatizată psihic în urma unui accident de circulație produs din cauza consumului de alcool. Pare-se că în momentul în care părăsește casa în care a fost oaspete ocazional se îndreaptă spre moarte. Și cam asta e tot.

Sigur că ceea ce pune pe coala de hârtie Antoaneta Zaharia e cât se poate de plauzibil, verosimil, autentic. Neîndoielnic, fiecare dintre noi am participat la astfel de mondenități la care ne-am plictisit copios. Problema e că din punct de vedere dramaturgic lucrarea care, evident, mizează pe efectul de real, e debilă, fără autentică energie teatrală. Textul a avut totuși norocul de a fi montat de un autentic creator, regizorul Alexandru Dabija. Nu știu dacă acesta chiar a crezut în virtuțile partiturii, virtuți care mie îmi sunt foarte puțin clare, ori a montat-o dintr-un respectabil sentiment de colegialitate. Atâta doar, că în teatru, precum în literatură, sentimentele frumoase nu sunt suficiente. Cu toate că e de domeniul evidenței că Alexandru Dabija a lucrat extrem de serios, cu grijă pentru fiecare secvență a spectacolului, plasând judicioase accente, realizând o succesiune bine particularizată de stop-cadre și a alcătuit o bună distribuție, fiecare dintre cei cinci actori – Ligia Stan, Gabriel Costea, Iulia Popescu, Marius Cordoș, Codruța Ureche – fiind atent la nuanțe, montarea nu oferă satisfacția așteptată. Cauza nu e deloc greu de găsit – neîmplinirile textului. Aștept ca viitoarea apariție la rampă a Antoanetei Zaharia în calitate de scriitor de teatru să fie mult mai reușită.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – Vă pupă Piticu' din Franța **de Antoaneta Zaharia. Regia: Alexandru Dabija. Cu: Ligia Stan, Gabriel Costea, Iulia Popescu, Marius Cordoș, Codruța Ureche. Data reprezentației – 11 septembrie 2005.**

Foto: Adrian Timar

Codruța URECHE, Gabriel COSTEA.

Ligia STAN, Iulia POPESCU, Marius CORDOȘ.

Foto: Adrian Timar

Adrian MIHALACHE

Cele zece minute de faimă

Ambițiosul spectacol *Chicago* de la Teatrul Național „Ion Luca „Caragiale“ din București stârnește reflecții asupra diferențelor dintre „musical“, operetă și spectacol de varietăți (revistă). Fără o asemenea clarificare, riști să încerci una și să iasă alta, sau, mai grav, un hibrid. Musicalul american este o formă nouă, foarte reușită, care a provenit din combinarea a trei surse: musicalul englezesc (Gilbert și Sullivan), opereta vieneză (Kálmán și Lehár) și ritmurile de dans ale jazz-ului. Modelul englezesc era caracterizat de coerență dramaturgică, montare fastuoasă și integrarea muzicii în acțiune. Vienezii au construit opereta din alternanțe între momente muzicale și scenete comice vorbite. Revista pariziană sau bucureșteană nu este decât o asamblare fortuită de scheciuri, dansuri și cântece, într-un decor sclipicios, fără preocupare pentru construcția dramatică. Musicalul american este un mecanism la fel de exact ca un calculator. Nu are nici o legătură cu revista. A luat, de la englezi, coerența, de la vienezi, umorul și, de la autohtoni, ritmul. Tranzițiile de la text la muzică și dans sunt reglate la perfecție. *Chicago* a fost atât de migălit în America, încât ajunsese, atunci când l-am văzut pe Broadway, în 2000, perfect și rece, ca și celebra lui ecranizare. Muzica este densă, destul de savantă, dar nu prea inspirată, căci nici o melodie nu rămâne în memorie. Era de așteptat ca, montat în contextul altei culturi, să-și regăsească prospețimea.

Ambiția spectacolului de la TNB este să arate că „se poate și la noi ca la ei acolo“, ceea ce este fundamental greșit, căci nu se poate „ca acolo“, se putea, însă, încerca altceva. Așa cum am luat de la bizantini cupola și de la turci sarmaua, modificându-le apoi până la nerecunoaștere, pentru a ajunge la forme (artistice și culinare) originale, se putea încerca și în materie teatrală. Nu spiritul de emulație trebuia să ghideze echipa, ci spiritul de contradicție, sau, măcar, de glumă. Așa cum stau lucrurile, avem de-a face cu un spectacol cu multe detalii de prim rang, care, în ansamblu, nu are decât o frumusețe de rangul doi.

Decorul conceput de Cătălin I. Arbore impune de la început ideea de revistă, cu orchestra pe podium și scările pe care descind „damele cu pene“. Anca Țurcașiu, în rol de comper, subliniază desfășurarea spectacolului ca suită de „momente și schițe“. Regizorul spaniol Ricard Reguant și-a început cariera atât de devreme, încât n-a avut altă soluție decât să învețe din mers. Rezultatul este că ni se oferă multe lucruri de bună calitate, nu și un demers guvernat de o concepție, măcar clară, dacă nu și originală. Putem menționa amănunte de efect: apariția lui Radu Captari în travesti, ca Mary Sunshine, ziarista care, ca un „diabolus in musica“, manevrează toată acțiunea; introducerea, în scena procesului, a victimei virtuale (Ciprian Dolete? Eduard Dumitru?). Întregul nu are, însă, un stil bine definit, pendulează între revistă și musical. Alexander Hausvater, la Arad, montând ca musical piesa lui Ayn Raid, a reușit mai bine. Acolo era, cu toate imperfecțiunile, esențialul, aici este, cu toate reușitele, imperfectul. Imperfectă este sonorizarea, cu amplificare electronică, deși, în America, se cântă fără, sau așa pare. Demersul regizoral furnizează poante în exces, nu și rezolvări de succes. Succesul este de partea interpreților, care și-au folosit intuiția. Ștefan Bănică Jr. (rol dublat de Andrei Duban) este plin de vervă în rolul avocatului și nu are, evident, probleme

cu cântatul. Maia Morgenstern se dovedește, încă o dată., o irezistibilă actriță de comedie, în rolul gardienei. Silviu Biriș (dublat de Ioan Andrei Ionescu) are momentul său de glorie în scheciul Mr. Cellophane. Orodel Olariu și Ileana Olteanu (pasajele în maghiară sunt de tot hazul) dau pastă și culoare unor roluri secundare. Cuplul femeilor fatale este dezechilibrat: Ilinca Goia, ca Velma Kelly, o întrece la puncte pe Monica Davidescu, în Roxie Hart.

Ca și eroina piesei, spectacolul nu are parte decât de sfertul său de oră de celebritate, care, după cum spunea Andy Warhol, îi este hărăzit oricui.

Teatrul Național „I.L. Caragiale" București – Chicago, **musical după piesa omonimă de Maurine Dallas Watkins. Libretul: Fred Ebb și Bob Fosse. Muzica: John Kander. Versurile: Fred Ebb. Adaptarea textului: Liviu Dorneanu. Adaptarea cântecelor: Liliana Ștefan. Regia: Ricard Reguant. Coregrafia: Ana Eva Cruellas. Regia muzicală: Dan Ardelean. Scenografia: Cătălin I. Arbore. Distribuția: Ștefan Bănică Jr. și Andrei Duban *(Billy Flynn)*, Monica Davidescu *(Roxie Hart)*, Ilinca Goia *(Velma Kelly)*, Maia Morgenstern și Carmen Ionescu *(Mama Morton)*, Silviu Biriș și Ioan Andrei Ionescu *(Amos)*, Anca Țurcașiu *(Maestrul de ceremonii)*, Radu Captari *(Mary Sunshine)*, Orodel Olaru (diverse roluri), Ileana Olteanu *(Hunyakk)*, Oana Daniela Ioniță *(Kitty)*.**

BRĂILA

Cui îi e teamă de Radu Afrim?

Am avut de ales între a vedea *Romeo și Julieta* la Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova sau *Adam Geist* la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila. O frumoasă și tristă poveste de dragoste „normală" concura cu o tristă și frumoasă poveste de dragoste gay. Afișul spectacolului brăilean, cu doi tineri pe jumătate goi, tandru alăturați, sugera o altfel de poveste gen *Romeo și Julieta*, adusă la zi. Regizorul Radu Afrim provoca din nou. Ca să arăt că nu mă sperii, am luat autobuzul de Brăila.

Adam Geist, eroul titular al piesei Deei Loher, combină datele primordiale ale bărbăției (Adam) cu aspirația la spiritualitate (Geist). Agresivitatea lui nu este o simplă consecință a frustrărilor, ea este efectul impulsivității scăpate de sub control. Povești cu tineri debusolați din cauza relațiilor ambigue cu respectivele mame sau/și din cauza respingerii lor de către societate am văzut destule. Așijderea, am văzut nenumărate piese în care celor pierduți în rătăciri li se oferă, în final, redempțiunea prin iubire. Există, aici, câteva noutăți. Adam nu este o simplă victimă a complexului oedipian și a nemilosului mecanism social. Cu toții avem o negură interioară care, de regulă, se risipește pe măsură ce înaintează procesul de maturizare. În cazul lui, ea devine din ce în ce mai densă și răbufnește în acte de violență. Limpezirea vine dintr-o revelație erotică, în care „eternul feminin" lasă locul farmecului masculin. Relația lui Adam cu fata (Ramona Gângă) duce, în scena de la cimitir, la viol și crimă. În schimb, el are revelația dragostei adevărate când îl întâlnește pe indianul pompier. Cuțitul este abandonat, lui îi ia locul pana, cu care cei doi se mângâie delicat. Din acest moment, procesul de îmblânzire și limpezire al lui Adam nu mai poate fi oprit. Deși cu morți și scene crude de război, piesa sfârșește într-o notă luminoasă. Dragostea *gay* îl face pe Adam să-și regăsească *Geist*-ul.

Așa cum eroul piesei își regăsește spiritualitatea, regizorul Radu Afrim își cucerește, montând piesa, libertatea. Acest lucru, declarat explicit, de altfel, se simte în transanța și coerența punerii în scenă. Îl interesează expresia corporală a conflictului, pe care îl inițiază, îl dezvoltă și-l ține mereu sub control. Accentul pe corporal, nu pe psihologic, evidențierea grupurilor angrenate în structuri plastice, dinamice nu transformă nicidecum spectacolul în vreo formă de teatru-dans. András Lóránt, trecut în program ca autor al „coregrafiei", nu face coregrafie, ci inventează cu brio variate forme de expresie corporală. Deoarece piesa are o dimensiune epică, ea descriind procesul de formare a unui individ care trece prin experiențe diverse, exista riscul ca spectacolul să se reducă la o succesiune de „momente", fără o veritabilă construcție dramatică. Radu Afrim evită acest lucru, punând bine în evidență cele două scene esențiale: violul și uciderea fetei în cimitir, respectiv apropierea erotică dintre Adam și indian. Ambele sunt dezvoltate cu rafinament și inventivitate. Ingenioasă este repetarea unor replici în prima scenă, ca și varietatea formelor de interacțiune între cei doi bărbați îndrăgostiți, în cea de-a doua.

Cedând inspitei de a-și bate joc de public, Radu Afrim introduce un fals final, care detensionează spectacolul. Gluma e reușită, dar se întoarce împotriva glumețului, căci restul reprezentației pare o simplă „coda". Regizorul n-a lăsat nici un moment ca spectacolul să se desfășoare pur și simplu în plan vizual. El l-a potențat

și aprofundat, ajungând la nivelul corporal. Consecința este, însă, o mai mică atenție acordată textului și rostirii lui. Este vorba de un text pretențios, poetic și voit artificial, cum bine remarcă Victor Scoradeț în programul de sală. Or, atenți la mișcare, actorii îl rostesc, adeseori, plat și, uneori, ca și cum nu l-ar înțelege prea bine. Emilian Oprea merită toată lauda pentru a fi conturat și dezvoltat personajul atașant Adam Geist. Trecerea de la agresivitate la afectivitate și, apoi, la umanitate este bine trasată pe scenă. Solicitat corporal, actorul are circumstanțe atenuante pentru insuficiența rostirii, dar nu pot să nu-mi amintesc că l-am văzut și auzit pe Alan Howard în Oberon, recitând impecabil versurile lui Shakespeare, în timp ce atârna la trapez, cu capul în jos. Cristian Popa, în rolul indianului multiubit, este foarte frumos și asta e esențial. În rest, rămâne exterior rolului. Liliana Ghiță exprimă excelent feminitatea autoritară și oferă un moment de neuitat în interpretarea șansonetei. Bujor Macrin emoționează în rolul bătrânului amenințat. Ceilalți actori au, cu toții, un stil de interpetare *cool*, care prinde. Cu toate că îndrăzneala e subliniată, spectacolul nu are nimic care să sperie. Cei mulți, care au venit să susțină „cauza", au aplaudat performanța. Cei puțini care, șocați, au părăsit sala, au avut de pierdut.

P.S. Este păcat că, în superbul program de sală, textele sunt neglijent culese și tipărite fără semne diacritice.

Teatrul „Maria Filotti" din Brăila – Adam Geist **de Dea Loher. Traducerea: Victor Scoradeț. Regia: Radu Afrim. Coregrafia: András Lóránt. Costume: Ambrus Amaryll. Distribuția: Emilian Oprea *(Adam Geist)*, Liliana Ghiță *(mătușa Anna)*, Liviu Pintileasa *(Vărul)*, Dan Moldoveanu *(Meșterul)*, Alin Florea *(Dealerul)*, Valentin Terente *(Clientul)*, Ramona Gângă *(Fata)*, Cristian Popa *(Indianul)*, Cornel Cimpoae *(Subofițerul)*, Alin Florea *(Erich)*, Bujor Macrin (*Bruno*, un bătrân), Bogdan Spălatu *(Nepotul lui Bruno)*, Adrian Iacov, Adrian Ștefan, Alexandru Marin, Cosmin Cosma.**

Mircea MORARIU

REȘIȚA

O dilemă și soluțiile ei

Ținând cont de detaliul nicidecum minor că, la momentul actual, Teatrul „G. A. Petculescu“ din Reșița dispune de o trupă tânără (ceea ce nu e rău), dar eminamente tânără (fapt ce ridică oarecari probleme), că îi lipsesc actorii „de vârstă“ și că invitarea în regim de colaborare a unor artiști din afara instituției nu e tocmai la îndemână din motive financiare, e cât se poate de limpede că întocmirea unui repertoriu de natură să răspundă statutului instituției, dar și gustului publicului nu e o operație deloc ușoară. Așa încât se naște firesc întrebarea dacă e mai util ca oferta repertorială să fie mai îngustă ori să se recurgă la un oarecare compromis, în sensul ca actorii tineri să interpreteze partituri din dramaturgia clasică care, în condiții normale, ar fi jucate de colegii mai maturi .Sunt indicii că directoarea Teatrului reșițean, actrița Mălina Petre, a încercat să soluționeze respectiva dilemă optând pentru cea de-a doua soluție, solicitându-le astfel implicit spectatorilor să accepte, pe lângă convenția specifică artei teatrale, o a doua, așa cum se întâmplă ori, mai degrabă, se întâmpla prin spectacolele de la „Casandra“.

În asemenea condiții s-a născut spectacolul cu piesa *Pygmalion* de G. B. Shaw regizat de Adrian Nistorescu. E sigur că directorul de scenă, împreună cu scenografa Ana-Iulia Popov, a dorit să scoată montarea din canonul, poate ușor prăfuit, al teatrului burghez, numai că pentru a-și putea îndeplini respectiva aspirație ar fi fost necesar să fie identificată o formulă integratoare, unitară stilistic. Or, în spectacolul de la Teatrul „G.A.Petculescu“ se amalgamează tonul realist, cel caricatural și metafora poetică. Din această din urmă modalitate aș reține ca foarte bine realizate două secvențe – cea în care, cu ajutorul cortinei transparente, e vizualizată marionetizarea Elizei de către profesorul Higgins și colonelul Pickering, dar și cea a dansului de „eliberare“ al fostei florărese. Dacă acest joc dintre metaforizare versus cheie realistă poate fi considerat izbutit, nu același lucru l-aș putea spune despre inserturile caricaturale, dintre care cel mai flagrant, prin raportare la întreg, e cel ce se petrece în chiar prima secvență din spectacol cea din fața Operei „Covent Garden“. Urmărind secvența în cauză, la definirea căreia contribuția cea mai consistentă o are jocul actorilor Iustina Prisăcaru și Florin Ruicu, ai putea crede că aceasta e formula de spectacol. Lucrurile nu se întâmplă deloc așa, singura care mai recurge la caricatură, dar cam pe nepusă masă, fiind scenografa, care e în gravă eroare în cazul costumelor. E greu de explicat de ce, pe mai toată durata spectacolului, profesorul Higgins e înveșmântat asemenea unui majordom, de ce menajera, doamna Pearce, poartă un costum viu colorat (poate că astfel se dorește sugerarea ideii că prin casa Higgins s-a petrecut „un transfer de putere“), nu înțeleg nicidecum de ce un Doolittle, proaspăt îmbogățit și pregătit de însurătoare, apare cu niște pantaloni rătăciți din Caragiale, îmi scapă rațiunile în virtutea cărora colonelul Pickering poartă costum de colonel, deși e în retragere“. Și ilustrația muzicală e extrem de amestecată, un fel de „de toate pentru toți“ ori „muzică pe adresa dumneavoastră“, pe „play list“ figurând ritmuri moderne, pagini simfonice de referință, dar și tangouri celebre. Decorul e mai

izbutit, gândit în formulă minimalistă ce se dovedește funcțională, salvând regizorul de la pericolul de a parcurge calea bătătorită ce constă în inserarea unor fragmente din *My fair lady* spre a acoperi timpii morți necesari schimbărilor de spațiu.

Indecizia regizoral-scenografică se repercutează asupra jocului actoricesc. Silită de costum, Mălina Petre compune o doamnă Pearce nițeluș cam prea frivolă. Constantin Bery reușește să depășească handicapul de vârstă, nu recurge la compoziție și bine face, are numeroase momente când cucerește publicul. Camelia Ghinea subliniază cu succes schimbările de atitudine ale mamei profesorului Higgins. Ștefan Abrudan, Loredana Luca și Gianina Iconaru au apariții credibile, chiar dacă, așa cum e cazul primului actor menționat, și aici apare problema handicapului vârstei. Dan Mirea are o seamă de motive (le-aș fi dorit mai numeroase) spre a considera că rolul profesorului Higgins nu e doar de trecut pe fișa personală de creație, deși actorul mai are de rezolvat o serie de probleme la capitolul frazare, cu atât mai flagrante cu cât interpretează un specialist în fonetică. Delia Lazăr e chiar foarte bună în dificilul rol Eliza Doolittle, cu un plus de strălucire în deja menționata scenă a dansului, ca și în cea a ceaiului. Dincolo de rezervele menționate, *Pygmalion* rămâne un spectacol cu rost, o etapă de lucru în programul bine conturat de repoziționare a Teatrului reșițean în zona semnificativă a instituțiilor românești de spectacole.

Teatrul „G.A. Petculescu", Reșița – Pygmalion **de G.B. Shaw. Regia: Adrian Nistorescu. Scenografia: Ana-Iulia Popov. Distribuția: Delia Lazăr, Dan Mirea, Ștefan Abrudan, Constantin Bery, Camelia Ghinea, Loredana Iuca, Iustina Prisăcaru, Florin Ruicu, Mălina Petre, Gianina Iconaru, Sorin Fruntelată, Florin Ibrași.**

Simona BURTEA

Exercițiu de purificare

Anul trecut, Teatrul „G.A. Petculescu“ era amfitrionul *Zilelor teatrului reșițean.*

Parafrazând zicala: Nu-ți aduce clipa ce-ți aduce anul, această sărbătoare s-a transformat în **Colocviul Național de Regie**. Unul dintre obiectivele propuse ale acestui eveniment a fost discuțiile matinale despre spectacolul serii precedente. Au polemizat pro și contra, regizori, actori și critici de teatru.

Spectacolul cu piesa, *În spatele ochilor* de Nava Semel, prezentat de teatrul-gazdă, s-a dovedit a fi o atitudine față de ignoranță. Pretextul dramatic pornește de la drama unei femei care are doi copii: unul sănătos iar celălalt bolnav de sindromul Down. Suferința mamei este cu atât mai mare cu cât soțul ei își găsește refugiu în joging, lăsând-o să treacă singură peste jignirile celor din jur, peste moartea bunicii și a dorinței neîmplinite ca micuțului Iotam – copilul bolnav, să înceapă școala.

Mălina Petre o întruchipează pe Michael Carmel, reușind să redea multiplele fațete ale personajului. Jocul actriței, are o infinită gamă de nuanțe: de la tristețe la disperare, de la tandrețe la momente de panică, de la bucurie la regret – tonurile, gesturile și mișcările acesteia susțin subiectul. Din păcate, creația actriței a fost tulburată, pe alocuri, de imaginea soțului (Mihai Vântu) alergând. Aceasta era relatat în text, pentru că, spectatorului îi era etalat un manechin, prost aranjat, în vitrina unui magazin Second Hand. De altfel, spectacolul a fost agresat estetic, nejustificat.

Decorul a fost simplu: un șevalet, o bancă, un scaun pe care erau câteva pensule și... cam atât. Suficient, însă, pentru că Mălina Petre a reușit să umple scena într-un mod tulburător și înălțător.

Regia acestui spectacol, semnată de Kemal Başar, a fost nulă. De vină să fie faptul că regizorul turc nu a simțit limba vorbită pe dinăuntru? O problemă este cea a rolului regizorului în astfel de spectacole, în care preponderent este actorul. Dacă, de obicei, regizorul conduce partitura actorului, în reprezentația reșițeană, Mălina Petre dirijează și cântă singură, într-un spectacol cu o densitate extraordinară.

În final, mama acceptă realitatea, se împacă cu ideea că are un copil special, vocea nu-i mai tremură și nodul din gât dispare. Resemnată și dornică de purificare, își spală trupul într-o cadă la care regizorul ar fi putut renunța, deoarece, de dragul imaginii, a ratat un final profund și concludent (una din multele inutilități regizorale).

Spectatorii, în număr mare, au urmărit performanța actoricească cu sufletul la gură. Pe parcursul reprezentației am avut impresia că timpul s-a oprit în loc, iar martorii suferinței prezentate au amuțit; tensiunea acumulată a determinat o spectatoare de lângă mine, să plângă...poate că purificarea și-a făcut prezența în acea seară... și a coborât asupra tuturor... ne pasă!?

Teatrul „A.G. Petculescu“ Reșița – În spatele ochilor **de Nava Semel, Traducerea: Liana Ceterchi. Regia artistică: Kemal Başar. Scenografia: Florica Zamfira. Cu: Mălina Petre** ***(Michael Carmel)*****, Ina Prisăcaru** ***(Bunica Erika)*****, Mihai Vântu** ***(Zavik Carmel)*****, Nicole Dolot, Sebastian Țicău** ***(Yotam Carmel)***

Marinela ȚEPUȘ

ARAD

Jocul aparențelor

Se vorbește mult despre sincretismul artei scenice, despre ponderea textului într-o producție teatrală (în ce măsură este textul mai mult decât un pretext pentru regizor?), despre dictatura regizorului în vremea din urmă. În cadrul Colocviului Național de Regie (ediția I), care a avut loc la sfârșitul lunii septembrie – începutul lunii octombrie, la Reșița, s-a vorbit mult (adesea, aprins) despre astfel de lucruri; s-au disecat montări prezentate spre exemplificare. Dar, mai importantă decât toate mi s-a părut a fi șansa oferită publicului reșițean de a vedea cinci spectacole extrem de diferite, două ale teatrului reșițean (*Pygmalion* de G.B. Shaw, regia: Adrian Nistorescu și *În spatele ochilor* de Nava Semel, regia: Kemal Bașar) și trei invitate (*Bacantele*, după Euripide, regia: Mihai Măniuțiu, Teatrul „Tony Bulandra“, Târgoviște; *Cheek to cheek* de Jonas Gardel, regia: Radu Afrim și *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst, după o nuvelă de Miguel de Unamuno, regia: Claudiu Goga, ambele de la Teatrul „Ioan Slavici“ din Arad).

Mă opresc asupra spectacolului *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare,* cu orgoliul secretarului literar care a dat regizorului un text pe care-l descoperise cu ceva vreme în urmă, la Piatra Neamț, unde fusese montat, pentru

Ovidiu GHINIȚĂ și Claudia IEREMIA.

prima oară în România, de către Cristi Juncu. Nu cred că o piesă trebuie jucată numai într-un loc. Mai ales atunci când mi se pare a fi exemplar concepută pentru scenă. Cu o poveste tulburătoare prin simplitate (telenovelistică, s-ar putea spune, dar cât de bine scrisă!!!), cu personaje puternice, așa cum își doresc actorii să joace, cu o schemă clasică (clasică, e drept, dar cât de actuală!): triunghiul conjugal, cu aluzie directă la puterea supremă a banului, dar și la eternele slăbiciuni omenești... O tânără este vândută de către tatăl său celui mai puternic om al locului. Ea detestă gestul părintelui, dar acceptă propunerea de a se căsători cu Fernando Krapp. Devine, cu bună știință, un obiect al acestuia. Neprețuit! Dar nu mai mult decât un obiect. Bărbatul îi oferă totul, mai puțin ceea ce ea își dorește cu ardoare: tandrețe! Mărturisirea iubirii lui nevenind, ea caută *înțelegere* în altă parte. Se apropie de un conte patetic, aparent sensibil, cu noblețe sufletească. Cedează, întâi pentru a-l face gelos pe Fernando, soțul „dur, insensibil", apoi, pentru că e neglijată și nefericită. Mărturisește bărbatului fapta. Eroare, pentru că un om care, în general, are totul, nu știe să piardă. O internează pe loc într-un ospiciu, spre a o convinge că adulterul e numai o iluzie a ei și, totodată, îl obligă pe conte s-o trădeze, ne(mai)recunoscându-și vina. La ieșirea din sanatoriu, Iulia se comportă asemeni soțului său: devine un robot perfect. Însă pe dinlăuntru se stinge cu încetul. Moare în brațele lui Fernando Krapp, care-i mărturisește, în sfârșit, că o iubește fără limite. Moare fericită. Și moare și el. Pentru că fără ea nimic nu mai are valoare.

Aceasta este povestea. Spectacolul lui Claudiu Goga este foarte schematic. Geometric. Fără dantelărie, fără nuanțe... Poate deveni obositor. Poate, dar nu se întâmplă. Pentru că e construit după toate rigorile. Scenografia se bazează pe un fin joc al culorilor (reduse la trei – alb, roșu, negru); decorul e format din rame suple, dreptunghiulare, acoperite cu transperante negre sau roșii și din trei scaune negre, cu spătar înalt, tot dreptunghiular. Decorul dă perspectiva întregului spectacol. Jocul auster al actorilor, îngrădit cumva de spațiul scenic, poate părea amorf. Doar pare! În fond, e captivant. Pentru că, dincolo de rigiditatea formei, ard vieți. Iulia se îndrăgostește nesăbuit de Fernando, iar acesta refuză, din orgoliu, să-i mărturisească, la rândul său, iubirea. De două ori își trădează Fernando Krapp sentimentele; o dată exact la mijlocul reprezentației, printr-un singur cuvânt: „Spune-mi!" (Și ea i-a spus!... despre relația sa cu contele), a doua oară, la final, când ea moare, în timp ce el o jelește. Reprezentația devine perfect simetrică între aceste două puncte. Fernando, un robot! Iulia, o tânără dezamăgită de gestul tatălui său, apoi îndrăgostită de bărbatul puternic și „insensibil", până la urmă robotizându-se asemeni acestuia din urmă. În spatele aparențelor sunt, însă, oameni arși de iubire. Trei actori talentați, frumoși: Costin Gavaza *(Contele)*, Zoltan Lovaș *(Fernando Krapp)*, Claudia Ieremia *(Iulia)*, însă doar ultimii doi se pliază excepțional pe ideea regizorului.

Împreună, echipa realizează un spectacol care poate să placă sau poate să fie refuzat cu exact aceeași ardoare. „Un text de doi bani", am putut auzi în foaierul teatrului, dar, imediat după aceea, am ascultat pe altcineva spunând (cu aceeași înflăcărare!): „Un text fascinant, pus ridicol de simplu! S-ar fi putut face în atâtea feluri..." Adevărat, până acum eu am văzut trei variante... Și fiecare m-a fascinat la vremea sa (una a aparținut chiar teatrului reșițean, în regia lui Ion Mircioagă, Cu Marica Herman și George Drăgulescu).

În ceea ce mă privește, sunt mulțumită, am „beneficiat" de un spectacol cu „ștaif", realizat pe doar două niveluri: rece-cald, pasiune-detașare, viață-moarte. În fond, nimic altceva decât cele omenești!!!

Teatrul „Ioan Slavici" din Arad – Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare **de Tankred Dorst, după o nuvelă de Miguel de Unamuno. Regia și coloana sonoră: Claudiu Goga. Decorul: Ramona Ingrid Macarie. Costumele: Onana Văran Goia. Light design: Lucian Moga. Cu: Zoltan Lovaș, Claudia Ieremia, Costin Gavaza, Ovidiu Ghiniță, Călin Stanciu, Doru Nica.**

Crenguța MANEA

CRAIOVA

Marile speranțe, micile evenimente

La Teatrul Național din Craiova stagiunea a început cu un eveniment sărbătorit cu entuziasm și protocol de gradul unu (au fost prezenți numai reprezentanți ai autorităților locale); în onoarea lui Marin Sorescu a cărui operă dramaturgică a fost legată și de Naționalul de aici, teatrul a primit numele

Natașa RAAB, Oana BINEAȚĂ, Cerasela IOSIFESCU.

poetului (mă întreb dacă a fost pusă în discuție și posibilitatea patronajului spiritual al lui Vlad Mugur...).

Apoi a urmat premiera *Romeo și Julieta*, nu înainte ca directorul teatrului, regizorul Mircea Cornișteanu, să îl prezinte publicului pe directorul de scenă al montării, Yiannis Paraskevopoulos, drept o speranță a regiei europene. Orizontul de așteptare și de speranță a fost accentuat de mențiunea din caietul-program prin care se nota inserția în structura dramaturgică a textului shakespearian a unui fragment din textul *Psihoze 448* al lui Sarah Kane. Surprinzător sau nu, era un prim indiciu cu privire la cheia spectacolului, o descifrare nonconformistă a piesei, în registru acut contemporan. Or, această intertextualitate radicală nu mai este continuată și de adaptarea dramaturgică, scenică; traducerea nu este actualizată, nu sunt găsite echivalențele ligvistice contemporane și alăturarea fragmentului din *Psihoze 448* devine o grefă artificială, nerezolvată și sub raport regizoral.

Spectacolul începe cu înfruntarea deschisă, violentă, între cele două familii dușmane, lupta ocupând întregul spațiu scenic; odată enunțată, supratema violenței distructive se disipează în tablouri ilustrative în plină alergare, fără suportul tensiunii consubstanțiale.

Teatrul Național „Marin Sorescu", Craiova: Romeo și Julieta **de William Shakespeare; traducerea: Dan Amedeo Lăzărescu; versiunea scenică: Mircea Cornișteanu; regia: Yiannis Paraskevopoulos; scenografia: Lia Dogaru; mișcarea scenică: Florin Fieroiu; selecția muzicală: Kosmas Efremides. Distribuția:** ***Romeo:*** **Cătălin Băicuș;** ***Julieta*****: Oana Bineață;** ***Montague*****: Tudorel Petrescu;** ***Lady Montague*****: Monica Modreanu;** ***Benvolio*****: Mircea Tudosă;** ***Capulet*****: Valentin Mihali;** ***Lady Capulet*****: Cerasela Iosifescu;** ***Tybalt*****: Nicolae Poghirc;** ***Doica*****: Natașa Raab;** ***Lorenzo*****: Adrian Andone;** ***Petrucchio*****: Emanuel Popescu;** ***Tyberio*****: Dragoș Spahiu;** ***Rosalina*****: Adela Minae;** ***Pietro*****: Cosmin Rădescu;** ***Mercutio*****: Dragoș Măceșanu;** ***Escalus*****: Angel Rababoc;** ***Paris*****: Marian Politic. Data premierei: septembrie 2005.**

Ruxandra ANTON

GALAȚI

Un marș metaforic

Regizorul Alexandru Berceanu se află la a doua montare a unui spectacol pe scena gălățeană, cel de acum, compus din două piese, cea care dă titlul spectacolului, *Fuck you, Eu. Ro. Pa!* și *Zuckerfrei*, ambele aparținând autoarei din Republica Moldova, Nicoleta Esinencu – prima montare fiind *A șaptea kafana*, unde aceasta este coautoare împreună cu Dumitru Crudu și Mihai Fusu, spectacol premiat la Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț. *Fuck you, Eu. Ro. Pa!* a mai fost montată la Brașov, la Teatrul „Sică Alexandrescu", în regia lui Claudiu Goga, la Chișinău, în regia lui Valeriu Pahomi, Morgane Lory o pregătește, pentru luna mai, în Franța, la București Sorin Militaru și Alexandru Berceanu, iar la Moscova Eduard Boyakov. Scrise în cheia monologului, replicile sunt o explozie de durere afectivă și morală, de evaluare a unei lumi unde relațiile interumane sunt demontate de politic și sigilate în șabloane patriotarde.

În *Zuckerfrei*, limita dintre bine și rău este trasată prin rememorarea frustrărilor aduse de comunism: raționalizarea alimenației impuse, izolarea frontierelor de restul Europei, crimele asupra libertății de identitate a individului, frustrări regăsite în personaje ca un paralizant ce încă mai acționează după revoluție, în libertatea haotică a tranziției și posttranziției. Frustrările sunt cele care ne fac să iubim atât de mult Vestul! Mesajul este remarcabil redat și vizual de către scenografa Ina Isbășescu, alcătuind chiar un comentariu impresionant al obiectelor: în plan secund, două scaune uriașe, roșii, de o parte și de alta a mesei-Europa, sub masă încăperea unde fratele și sora visează la Europa „de pe masă" iar în prim plan două cavități ale unui vas uriaș de sticlă, secționat vertical, sugerând libertatea adusă de tranziție și posttranziție, ambalajul speranței goale în care suntem captivi. În fundal, un ecran din pânză cu grafii ce sugerează capacele de borcan, emblemă a spațiului închis – o replică figurativă ce preia ideea din text: omul este un vas de ambalat doctrina comunistă căruia i se pune capac pentru o bună sterilizare, fierbere, conservare, spălare, vacuumare. Aș spune că e un spectacol care taie în carnea încă vie a comunismului și în carnea Europei pe care o cerșim fără demnitate. Un alt element care dă greutate spectacolului este personificarea mamei-Rusii, o femeie enormă, cu sâni impunători, ascuțiți ca o armă albă, cu o coafură *Tour Eiffel*, tunică roșie cu epoleți și secera și ciocanul impregnate pe fusta de blugi cu voaluri. Svetlana Friptu, în acest rol, execută un balet al imaginii-vitrină care trebuia să transpară în Vest și este și o prezență care subliniază, cu umor și efecte caricaturale, inciziile dure în trecutul rușinos făcute de cei doi copii, frate și soră, și cum au prins ele rădăcini în conștiințele celorlalte două personaje, la vârsta maturității. Cuplul celor doi frați, Oana Preda Gheorghe și Ioan Crețescu impresionează prin farmec, frumusețe, inocență, umorul amar din jocurile lor inventate ca resurse de apărare împotriva ostilității unei lumi hrănite cu frică – suplinind rafinat și aproape insesizabil vârsta reală a actorilor, cu vârsta personajelor. Celălalt cuplu, alcătuit de Ana Maria Ciucanu și Cristian Gheorghe, este cel care filtrează răul, îl demască, într-un joc de forță și vehemență dramatică, de sarcasm și umor violent. Costumele și machiajul îngroașă caracterele personajelor revoltate sub presiunea traumelor, stigmatizate de nelipsita cravată de pionier, dar păstrează și o amprentă vestimentară ce imită Vestul. Europa este văzută, în indiferența ei față de Estul „sălbatic", și ca o invazie a E-urilor, prin replica proiecției video – un colaj de imagini fragmentate și sugestive. Deși personajele nu au replici de dialog, te impresionează felul în care, regizoral, s-a creat o poveste cu logică, un dialog al gesturilor și expresiei corporale, ca de exemplu: deosebit de inventivă este scena în care fratele și sora, într-o discuție despre mama lor, se păruiesc pur și simplu, în timp ce se întrec unul pe altul în enumerarea calităților pe care le are mama lor care lucrează la pașapoarte și care ajută oamenii să emigreze în schimbul unui preț „care nu e scump" pentru câtă libertate vinde ea.

Cea de-a doua piesă, *Fuck you, Eu. Ro. Pa!*, este monologul dureros al unei tinere adresat tatălui dispărut. Ea își supune analizei reacțiile în anumite situații trecute, pentru a evalua atitudinea interumană din societatea golită de personalitate în comunism, lumea în care-a trăit visând la mirajul Occidentului, la întâlnirea decisivă cu Europa, după întâlnirea intermitentă cu ea, atunci când își cumpăra de doar șapte ruble câteva dulciuri strălucitoare, cu gust de Europă. Lumea artificială, rece a Europei o dezamăgește. Sub pretextul că nu vrea să ia parte la un concurs de eseuri despre patria-mamă și că își motivează refuzul, tânăra așază față în față cele două oglinzi: Estul și Vestul, problemele lor care traumatizează în continuare destine omenești. Și aici decorul e în acord perfect cu mesajul textului și chiar îi servește conotații în plus: două șiruri de bănci de școală, modeste, mâzgălite cu șiruri de cuvinte de neînțeles pentru oamenii tranziției ca: privatizare, urbanizare, federalizare, globalizare, etc., în mijloc un sicriu în care stă tatăl universal (Lenin) iar în spate tronează harta Europei. Tânăra se află în același timp în două ipostaze diferite, cea de școlăriță care visează la Europa și cea de femeie tânără europenizată, dedublare ce a fost posibilă prin distribuirea inedită a două actrițe gemene: Cristina Uja și Lidia Uja. Interesantă și bine servită această idee regizorală: naivitatea fermecătoare și totuși nesupusă normelor rigide impuse liceenei, refacerea episoadelor care i-au marcat copilăria, probează pas cu pas replicile dure prin care tânăra de mai târziu contestă lumea în care trăiește și în care nu se recunoaște. Ambele actrițe realizează un joc temperamental cu măsura de nuanță necesară care le diferențiază evoluția crizei prin care trec. De asemenea este interesantă metafora tatălui cu care tânăra simte nevoia, în sfârșit!, să intre în comunicare: tatăl este chiar tatăl Rusiei, Lenin. Acest tată, deși este mort, execută un comentariu asupra contestațiilor aduse: în scurte pauze, personajele tac, în timp ce el bea vodcă, se încalță, se descalță, își coase ciorapii, își taie unghiile, dansează insinuant pe o muzică pop-rock, manevrează cuțitul de măcelar și-i scoate ficatul liceenei, îl miroase, îl aruncă, apoi se așază în sicriu ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat – foarte plastic realizat de Aureliu Bâtcă! Acest marș metaforic printr-o istorie încă nestinsă, unde dincolo de Prut oamenii nu știu dacă sunt moldoveni sau români, aproape un manifest, chiar dacă scris și în limba vulgară a străzii – tocmai asta, aș spune, probează sinceritatea lui –, pe care nici nu o mai sesizezi datorită gravității mesajului, este un argument al neșansei tinerilor de astăzi care, tot mai mulți, pleacă din țară pentru a realiza ceva în viață.

Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galați – Fuck you, Eu. Ro. Pa! **Spectacol pe texte de Nicoleta Esinencu. Regia: Alexandru Berceanu. Scenografia: Ina Isbășescu. Regia tehnică: George Breabăn. I. *Zuckerfrei.* Distribuția: Svetlana Friptu, Ana Maria Ciucanu, Cristian Gheorghe, Oana Preda Gheorghe și Ioan Crețescu. II. *Fuck you, Eu. Ro. Pa!,* distribuția: Cristina Uja, Lidia Uja și Aureliu Bâtcă. Data premierei: 2 octombrie 2005.**

Mircea GHIȚULESCU

PLOIEȘTI

Teatru muzical la Ploiești

După *Petrecere într-un pian cu coadă* de Mihai Ispirescu de la Teatrul „Nottara" (într-o inspirată formulă de *music-hall* aplicată de Alexandru Repan), ne-a făcut plăcere să redescoperim Teatrul de Revistă Majestic din Ploiești, grație dramaturgului Cornel Udrea care semnează textul spectacolului *Călători în voia sorții*, alături de Marcela Țimiraș. Oricât de abil, textul unui spectacol de revistă nu poate fi mai mult decât un bun pretext pentru performanța muzicală. El este acela care leagă strâns și logic, prezențele muzicale, le provoacă și le justifică. Una peste alta, meritul unui text de revistă este să nu aibă defecte prea mari, între care vulgaritatea este primul. Textul semnat de Cornel Udrea și Marcela Țimiraș nu este unul pudic, dar relațiile dintre bărbat și femei care fac deliciul atâtor comedii, mai mult sau mai puțin muzicale, sunt filtrate prin acel umor secret al lui Cornel Udrea care le face convenabile. Important este că scenariștii oferă un fir narativ conducător. Asistăm la un naufragiu de parodie al unui alt *Titanic* ce devine o *Arcă a lui Noe* plină de speranțe. Dar acest firicel narativ se pierde printre seducătoarele teme muzicale. O suită de finaluri suplimentare se suprapun, încât spectacolul depășește binișor trei ore, riscând să devină sâcâitor. Dar, cum aceste finaluri sunt bine susținute muzical (minus un deplorabil moment de text cu o parodie a Ofeliei), timpul nu a fost pierdut, pentru că muzica a răsplătit imperfecțiunile de construcție. Forța acestui apectacol muzical „pluridisciplinar“, un fel de compendiu de muzică ușoară de la tango și blues la rock și *heavy metal* (nu totul a fost cântat pe viu), stă în prezența câtorva soliști cu voci de excepție pe care supraamplificarea spectacolului mai mult le ascunde decât le pune în valoare. Am admirat dramatismul cu inflexiuni preluate de la Celine Dion al Nicoletei Matei (Nico), de tehnica vocală perfect stăpânită a acestei Edith Piaf care este Daniela Răduică, de energia și eleganța dinamică a Laurei Stoica, de detașarea ironică a lui Daniel Iordăchioae sau, dimpotrivă, de implicarea pasională a lui Romeo Zaharia. Ei sunt artiști autentici numai atunci când își folosesc vocea. Pe text sunt ceva „mai“ artiști Mirel Mîneru în rolul Căpitanului de vapor și în parodia lui Robinson Crusoe (foarte bine scrisă) dar, mai ales, George Liviu Frâncu, un actor de comedie având în sânge arta improvizației, de o mobilitate inepuizabilă, ceva în genul lui George Ivașcu: un motor comic. Decorul este ingenios, pentru că se adaptează specificului teatrului de revistă care are nevoie de spațiu pentru dans. Ovidiu Pascal inventează un decor care există și nu există, în același timp. O platformă (acționată de un piston) care urcă și coboară, fiind în același timp vasul naufragiat, insula lui Robinson, estradă și arcă a speranței, lasând spațiu corpului de balet Majestic să-și farmece spectatorii. Costumele desenate de Theodora Dinulescu, costisitoare de bună-seamă, păstrează tradiția flamboiantă a spectacolului de revistă, cu accente de un bun-gust desăvârșit în rochiile în verde diafan din final. Nu numai orchestra, ci întreg spectacolul este pus sub bagheta dirijorului și compozitorului Viorel Gavrilă. Un muzician cu un simț perfect al ritmului, mai puțin al cronometrului, dacă ne gândim la lungimea spectacolului. Ceea ce seamănă a paradox.

Teatrul de Revistă Majestic din Ploiești – Călători în voia sorții **de Cornel Udrea și Marcela Țimiraș. Regia artistică și coregrafia: Marcela Țimiraș. Decor: Ovidiu Pascal. Cuplete și texte muzicale: Roxana Popescu. Costume: arh. Theodora Dinulescu. Conducerea muzicală: Viorel Gavrilă. Distribuția (în ordinea indicată de autor): Mirel Mîneru *(Căpitanul)*, Rodica Alexandru *(Văduva)*, Florica Dinicu *(Actrița)*, Mihaela Duțu *(Milady)*, Daniela Răduică *(La Femme Perdue)*, Daniel Iordăchioae *(Miliardarul)*, Romeo Zaharia *(Poetul)*, George Capanu *(Stewardul)*, George Liviu Frîncu *(Emigrantul)*, Daniel Chirea *(Peștele)*, Laura Stoica *(Rocky)*, Petty Mușa *(Sirena)*. Soliști vocali: Nicoleta Matei – NICO, Laura Stoica, Daniel Iordăchioae, Daniela Răduică, Romeo Zaharia, George Capanu, Raluca Drăgoi. Baletul Majestic: Magdalena Soare, Ionuț Măcinic, Oana Dragomir, Roxana Văleanu, Ioana Olaru, Lucian Vasilescu, Georgiana Simion, Florentina Badea, Robert Anton. Orchestra Majestic: Aurel Anastasiu (aranjamente orchestrale), Cristian Florea, Cornel Ștefan, Aurelian Mirică, Ionuț Liță, Laurențiu Matei, Ilie Staniște, Sorin Radu.**

PROIECT D'AYA

Raluca POPESCU

„Nopți de teatru pentru zile mai bune!" Punct și de la capăt

București, 13 septembrie 2005

Luni, 12 septembrie 2005, echipa proiectului „Nopți de teatru pentru zile mai bune!" a ajuns în satul Preluci la școala pe care au dotat-o și la cei 125 de copii care aveau nevoie de ajutor pentru a-și continua studiile.

O parte dintre actorii care susțin Compania de Teatru „D'AYA" și care au jucat pentru această campanie (Adriana Trandafir, Tudor Aaron Istodor, Gabriel Fătu, Andreas Petrescu, Simona Ghita, Ioana Marchidan), regizoarea Chris Simion, reprezentanții Grupului de Presă Cațavencu și ai P&G, ajutați de Shelter Security, au descărcat coletele pregătite pentru fiecare copil în parte și cărțile care au fost achiziționate pentru dotarea bibliotecii școlii. Fiecare copil a primit rechizite, ghiozdan, manuale, teste, îmbrăcăminte necesare anului școlar în curs. Împreună cu jurnaliștii prezenți, echipa proiectului a vizitat sălile de clasă proaspăt renovate și dotate cu mobilier școlar (pupitre, catedre, dulapuri, perdele, cuiere, table). Elevii din Preluci au ținut ca înainte de primirea cadourilor, să joace un spectacol de teatru pentru actori.

„Acești copii au nevoie de noi și de acum înainte. Vom face tot posibilul să îi ajutăm în continuare" a declarat emoționată Adriana Trandafir, atât în calitatea sa de director artistic al Companiei de Teatru D'aya, cât și de actriță în cele

două spectacole care s-au jucat în această campanie: *Un spectacol de teatru* și *Scaunele*.

Campania „Nopți de teatru pentru zile mai bune“ a fost demarată la inițiativa regizoarei Chris Simion. Motivația ei și a celor care au participat la acest proiect? „Pentru a readuce pe chip zâmbetul unui copil merită să răstorni lumea“.

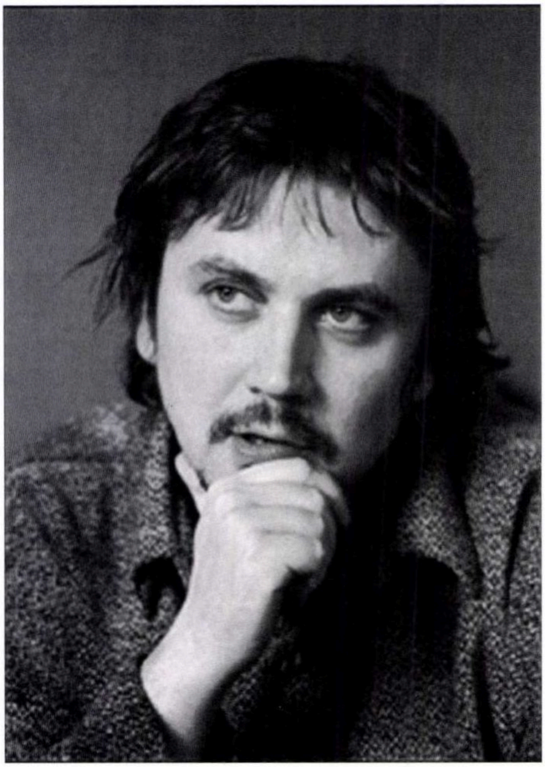
Timp de 2 luni echipa artistică și tehnică de la D'aya s-a mobilizat pentru atragerea sponsorilor și a partenerilor, mergând în ultima parte a campaniei până la pregătirea efectivă a coletelor pentru copii. Între 8 și 11 septembrie, la spectacolele jucate La Motoare, publicul, prezent în fiecare seară într-un număr impresionant, a fost generos nu doar cu aplauzele, ci și cu donațiile. În cele patru seri s-au adunat 28 de milioane lei vechi, bani folosiți la cumpărarea ghiozdanelor și a unei părți din rechizite.

Proiectul „Nopți de teatru pentru zile mai bune!“ este susținut de Grupul de presă Cațavencu: Academia Cațavencu, Radio Guerilla, B24 FUN și Idei în Dialog. Organizatori: *Cotidianul* și compania de Teatru „D'aya“. Partener media: Realitatea TV. Partener principal: P&G. Parteneri: Humanitas Educațional, Herlitz, CEC, House of Art, Mio Cuore, Shelter Security, System Plus. Proiectul a fost realizat cu sprijinul Ministerului Educației și Cercetării și al Ministerului Culturii și Cultelor, precum și cu ajutorul tuturor acelora care au crezut în această inițiativă, persoane fizice sau juridice și cărora Compania de Teatru D'aya le mulțumește pe această cale.

Maria SÂRBU

PROIECT CRAIOVA

Oskaras Korshunovas vine la Craiova



Aproape de necrezut, dar adevărat. Oskaras Korshunovas va veni în luna aprilie 2006 la Craiova, în cadrul Festivalului *Shakespeare*, cu *Visul unei nopți de vară*. Este o izbândă a lui Emil Boroghină, care a reușit să-i smulgă promisiunea de a accepta invitația în România unuia dintre cei mai în vogă regizori ai lumii, lituanianul în vârstă de 36 de ani Oskaras Korshunovas. Un artist de care „trag" directorii tuturor marilor festivaluri, un regizor pe care și l-ar dori orice teatru. Avignon-ul l-a adoptat, ca pe un copil al său: din 1996, când a participat pentru prima dată la ampla manifestare teatrală, este prezent în fiecare an. A avut chiar și o comandă, pentru ediția 2003, să monteze *Romeo și Julieta* – spectacol cu elogioase critici ce par a nu avea limită.

Visul unei nopți de vară a văzut lumina rampei în 1999 la Vilnius, în teatrul pe care l-a fondat în același an – *Oskaras Korshunovas Theatre*. Spectacolul a fost „plimbat" prin țări străine, obținând premii prestigioase. Korshunovas are la activ montări spectaculoase realizate nu numai în teatrul său, ci și pe diverse mari scene din Europa. Critica, în special cea rusă, i-a rezervat locul de „tânăr geniu" în teatrul lituanian – „geniul permanent" fiind nimeni altul decât marele Nekroshius.

Pentru artistul Korshunovas moralitatea este „terorism". Nu poate trăi în „claustrofobia culturală" prezentă în fiecare țară mică, precum și în țara sa, Lituania. De aceea crede în „comunicare totală", în spargerea tuturor barierelor contextuale tocmai prin specificul limbajului teatral. Un individ ca el, cu o cultură sclipitoare, are chiar rezerve în a se defini. Născut la Vilnius din mamă lituaniancă și tată rus, a vorbit totdeauna două limbi și întotdeauna și-a simțit dualismul. Era mereu între tată și mamă, între două limbi, între diferite religii, cum avea să mărturisească acum un an. Nu e altceva decât „nici rus, nici lituanian, nici protestant, nici ortodox, nici catolic. Nici chiar evreu". Numai teatrul este „unicul loc unde te poți izbăvi de toate acestea". Este Korshunovas și unii dintre noi vor avea norocul să-l întâlnească aici, în România.

NOI IN LUME

Michael BILLINGTON

Un tric magic cu Molière

Nu se întâmplă numai în fotbal ca o victorie renumită să se nască dintr-o înfrângere. Se întâmplă și în teatru, așa cum a dovedit-o extraordinara producție a lui Silviu Purcărete, după farsa scrisă de Molière în 1671, despre un trișor celebru.

La prima vedere se pare că ne aflăm în fața unei piese lugubre, cu standardele ridicate ale teatrului european. Purcărete plasează acțiunea într-o cafenea părăsită, realizată minuțios de Helmut Sturmer, cu praf care se ridică de pe claviatura pianului și scaune înțepenite în piloni în cădere. Totul pare ceva cu totul diferit față de comedia napolitană a lui Molière despre un servitor viclean care șterpelește bani de la doi tați nerozi, ce se opun căsătoriei propriilor copii.

Însă conceptul fabulos al lui Purcărete capătă contur și, treptat, se clarifică: el tratează piesa lui Purcărete nu ca pe o ștrengăreală febrilă, ci ca pe o mărturie filosofică umană. Cheia lui Richard McCabe pentru Scapino constă în declarația sa că „un ordinar m-ar vedea drept Gică contra. Eu m-aș numi artist." Amintind de Orson Welles în Prospero, McCabe pășește pe scenă ca un magician pensionat, într-o ultimă încercare de a restabili ordinea lumii.

McCabe este unul dintre actorii noștri cei mai buni; iar el și Purcărete sugerează faptul că aceasta este o piesă care tratează despre triumful tămăduitor al artistului. Deși tonul predominant este de o melancolie desăvârșită, există și momente de un haz adevărat. În rolul unuia dintre tații ultragiați, Pip Donaghy își descoperă temperamentul vulgar prin sfărâmarea scaunelor în două; pe când, celălalt tată, Steven Beard, își semnalează lăcomia feroce prin a-și stivui în farfurie mâncare cât să sature o armată întreagă.

De remarcat aportul lui Stephen Ventura în rolul amorezului nervos, care-și roade unghiile de emoție, și al Alexiei Healy, ca țigancă, mireasă pasionantă; precum și traducerea lui Jeremy Sams – ironică, ascuțită, vivace. Însă finalul îi aparține 100% lui Purcărete. Nu este primul regizor care salvează piesa lui Molière de la jocul zbenguit; producția recentă a lui Jean-Louis Benoît de la Comedia Franceză este nuanțată cu tonuri ciudate beckettiene. În Scapino al lui Molière, Purcărete realizează portretul vibrant al artistului care se confruntă cu propria efemeritate.

(articol preluat din *The Guardian*, 27 mai 2005)

Traducerea: Cătălina PANAITESCU

DIN LUME

Cristina MODREANU

Edinburgh Fringe – 2005

Artistul, bătrâna conștiință a societății

Mai multe spectacole decât zile, mai multe tendințe decât spectacole, în general mai mult decât poate fi cuprins în nu foarte multe cuvinte, câte încap într-un articol de ziar. Undeva trebuie, totuși, să consemnezi o parte din cele văzute într-o săptămână la Edinburgh, grație Showcase*-ului bienal organizat de British Council, până nu apuci să uiți detaliile acestei experiențe de viață unice în felul ei. Undeva, cum ar fi într-o revistă de teatru.*

Dacă împărțim teatrul conform celor două mari tendințe înregistrate acum, vom descoperi că „excrescențele“ fiecăreia ajung să se întâlnească din când în când, asemeni crengilor a doi copaci aflați unul lângă altul. Pe de o parte, dominant rămâne teatrul de text, cu variantele lui cvasiminimaliste – o tendință clară fiind suprapunerea dintre autorul textului și interpret – pe de alta, continuă cu rezultate uimitoare explorarea spațiilor neconvenționale și legarea conținutului de locul respectiv.

One-man show-ul, marele hit

În primul caz, fie actorul decide, dintr-un motiv sau altul, să-și scrie un text, plecând de la experiența lui de scenă, fie dramaturgul cedează tentației de a urca în scenă pentru a da viață propriului text. Oamenii-spectacol rezultați din această combinație poartă azi nume celebre cum ar fi Tim Crouch sau Mark Ravenhill, iar ineditul prezenței acestor dramaturgi pe scenă – „modă“ începută în anii trecuți la Edinburgh și continuată cu mare succes în acest an – atrage publicul în număr la fel de mare ca spectacolele „compuse“ după rețeta originală. *One-man show*-urile continuă să fie „marele hit“ al *Festivalului Fringe* de la Edinburgh. E în tradiția „off-ului“ edinburghez, care a crescut, cum se știe, în jurul Festivalului Internațional de Teatru, ca modalitățile cele mai economice de exprimare prin teatru să fie supralicitate. De altfel, ar fi și păcat să nu se întâmple așa, de vreme ce atât de multe lucruri pot fi spuse sub această formă, cu o eficiență tip „punct ochit-punct lovit“.

Mark Ravenhill, de exemplu, cunoscutul autor al pieselor *Shopping and Fucking* și *Some Explicit Polaroids,* a scris, pentru el însuși, *Product,* un text care atinge două ținte deodată: durerosul subiect cunoscut sub numele de cod „nine-eleven“ (atacurile din 11 septembrie 2001) și cruda realitate a showbiz-ului care face din orice dramă un mijloc de câștig. Ironia subtilă, dar devastatoare, a dramaturgului se transmite sub forma monologului unui producător de la Hollywood care încearcă să convingă o tânără și frumoasă actriță să joace într-o superproducție, povestindu-i scenariul și jucându-i cele mai importante scene ca să-i arate „potențialul“ acestora. Nu e puțin lucru să-l vezi pe Mark Ravenhill imitând-o deopotrivă pe tânăra americancă îndrăgostită de un terorist, dar și pe teroristul cu pricina. Dar când „intervin“ și alte personaje, cum ar fi Osama bin Laden, hazul interpretării e deplin. Ca să nu mai vorbim despre „*song*-urile“ exemplificatoare pe care le cântă interpretul, tot ca să-i redea actriței – care nu scoate o vorbă, dar are reacții destul de sceptice – întreaga dimensiune a evenimentului cinematografic ce ar putea fi „stors" din acest „*love story* cu un terorist". Pentru ca impactul să fie deplin, scenariul cu pricina include detalii care accentuează drama: soțul femeii a murit în incidentele din 11 septembrie, iar în telefonul ei încă se mai găsesc mesajele disperate trimise de el; sexul cu teroristul e grozav, așa că femeia e sfâșiată între datorie și plăcere; apartamentul ei devine locul de întâlnire al teroriștilor care plănuiesc un viitor atac; femeia devine și ea, din dragoste, terorist sinucigaș; atacul final – descris secundă cu secundă de Ravenhill – are loc la Disneyland, tocmai pentru ca efectul asupra spectatorilor să fie cu totul devastator, nevoia de sânge a acestora fiind hrănită cu masacrul propriilor progenituri.

Jocul dramaturgului mai spune și altceva, un alt plan al monologului fiind acela al discursului gestual, care ne lămurește cu privire la intențiile lui față de tânăra actriță care îl ascultă. Scenele de dragoste pe care i le povestește sunt un pretext – pentru a o atinge, iar repetarea laudelor la adresa talentului ei sunt rampa pentru o cucerire făcută „pe baze" profesionale, conform unei cunoscute rețete hollywoodiene. Efectul e uimitor: lumea râde din toată inima în ciuda subiectului, iar eliberarea atinsă astfel e o prețioasă dovadă că arta ne poate izbăvi în multe feluri.

Tim Crouch, un alt cunoscut dramaturg britanic, care a venit anul trecut în România să prezinte monologul său, *My Arm,* este unul dintre colegii pomeniți de Mark Ravenhill în debutul spectacolului său, care a luat naștere, după spusele lui, din gelozie pură față de succesul dramaturgilor care au avut ideea și curajul de a-și aduce singuri textele în scenă. Crouch a prezentat și el anul acesta, la Edinburgh, un spectacol în care are nevoie doar de un partener pe care îl ghidează ca pe o jucărie cu telecomandă, schimbându-l în fiecare seară. Ideea e chiar a unei ședințe de hipnoză care dezvăluie gradat tensiunile dintre un tip care a omorât o fetiță într-un accident de mașină și tatăl copilului, care între timp și-a transferat sentimentele față de un copac, în care crede că trăiește spiritul fetei. *An Oak Tree*

Make it happen
The Royal Bank of Scotland
LOVE THE fringe
ENJOY
EXPERIENCE

(Un stejar) surprinde prin construcția sofisticată, care așază conținutul, povestea, sub mai multe straturi dezvelite treptat, ca și cum ai scoate păpușile rusești una din alta, dar cere întreaga atenție a spectatorilor – pe care riscă să-i piardă pe parcurs.

Deși aflat la prima sa încercare în dramaturgie, actorul Philip Ralph de la „Volcano Theatre Group“ a convins multă lume că profesionalismul nu are limite, iar exprimarea prin teatru este condiționată numai de consistența a ceea ce ai de spus. Iar Philip Ralph are foarte multe de spus în *Hitting Funny (Să încerci să fii amuzant)* și e decis să atingă țintele cele mai sensibile. Într-o „ramă“ tip *stand-up comedy* actorul atinge subiecte identificabile în jurul nostru, de la moda jeanșilor cu talie joasă, atât de joasă încât lasă la vedere lenjeria intimă, tatuajele, piercingurile înfipte pe unde te aștepți mai puțin, dar și, nu mai puțin, colăceii de grăsime în cele mai multe cazuri. De unde și un îndemn sincer al actorului: „Pentru toate aceste femei am un singur cuvânt: oglindă! Aruncați o privire în ea înainte de a ieși din casă!“ Iar „atacul“ continuă de la obiceiurile sexuale deraiante ale unora dintre contemporanii noștri până la condiția actorului de astăzi. Limita dintre *show*-ul propriu-zis al comediantului care trebuie să facă lumea să râdă cu orice preț și dezbaterea pe teme actuale este adesea depășită pentru a demonstra că, orice s-ar întâmpla, artiștii trebuie să rămână o conștiință a societății în mijlocul căreia trăiesc.

Individul și numai el, egoista lui autocontemplare, fricile care sapă înăuntrul lui sunt tema unui alt *one-woman show*, și el cu o acompaniatoare. Deși tânără și atrăgătoare – cum ține să precizeze în debutul spectacolului scris și interpretat de ea – Ursula Martinez a început deja să se gândească la bătrânețe și moarte. În loc să încerce să uite de ele și să le dea deoparte, în favoarea unor gânduri mai vesele, Ursula Martinez vrea să ne împărtășească și nouă temerile ei, ca și cum asta ar ajuta-o să le suporte mai ușor. O face într-un spectacol alcătuit din teatru, film documentar, joc de bingo și transmisie video în direct – combinație care se poartă și ea pe scenele de azi. Interviurile cu pensionari care vorbesc – cu mult umor – despre nevoințele, dar și despre bucuriile vârstei a treia (mult mai puține decât primele), repriza de bingo jucată împreună cu spectatorii ca să vedem cu toții cum e să fii pensionar și, mai ales, transformarea tinerei actrițe în dublul său vârstnic prin intermediul unui efect video prelungit apoi cu apariția unei actrițe vârstnice, semănând cu Ursula și îmbrăcată la fel, sunt mijloacele prin care artista care a conceput *show*-ul reușește să surprindă, să amuze, dar și să te facă să meditezi asupra propriei tale întâlniri cu vârsta aceea la care oamenii foarte tineri pur și simplu nu concep să se gândească și de care cei care ating maturitatea încep să se teamă cumplit. Un soi de împăcare cu inevitabilul coboară asupra spectatorilor la final, dar și, mai ales, conștiința acută a importanței zicalei *„carpe diem“*.

Vorbe, vorbe, vorbe...

Majoritatea spectatorilor încă merge la teatru pentru povestea spusă în mod convențional de către actori (eu, una, recunosc, spectacolele de text nu sunt pasiunea mea). Sigur, poveștile s-au mai schimbat și ele, așa încât azi ai toate șansele să urmărești istoria unui cuplu minat de tarele lăsate femeii în copilărie *(The Night Shift – Schimbul de noapte* – de Mark Murphy) sau pe cea a trei prieteni care se regăsesc după o despărțire, doi dintre ei devenind între timp traficanți de droguri, iar cel de-al treilea descoperindu-și homosexualitatea și plecând din orășelul în care trăia tocmai din cauza prejudecăților celor din jur *(East Coast Chicken Supper – Cină cu pui de pe Coasta de Est* – de Martin J. Taylor).

Actualitatea nu este însă singura miză, așa că în programul *Showcase*, organizat de British Council pentru programatori, organizatori și selecționeri de festivaluri din lumea întreagă, au fost incluse și spectacole cu piese istorice

(The Lifeblood de Glyn Maxwell despre Regina Mary a Scoției) sau cu o acțiune atemporală *(The Found Man* de Riccardo Gallgani, subiect plasat într-un sat a cărui liniște e tulburată de apariția unui naufragiat pe plajă). Ceea ce unește toate aceste spectacole este impecabila interpretare a actorilor care își asumă rolurile în deplină cunoștință de cauză, documentându-se în prealabil pentru a fi cât se poate de credibili, fie că au de adus în scenă persoane cu suferințe psihice, minoritari sexual sau personaje istorice. Vorbele, care sunt pentru alții numai bune de aruncat în vânt, au în cazul adevăraților profesioniști ai teatrului o greutate reală.

Spre deosebire de cele din Fringe (printre care se numără și cele pomenite mai sus), piesele din Festivalul Internațional de Teatru sunt prezentate în premieră, festivalul făcându-și un titlu de glorie din a le comisiona și din a produce spectacolele bazate pe ele.

O pasăre neagră

Unul dintre succesele Festivalului a fost *Blackbird* de David Harrower, în regia lui Peter Stein. Abordând spinosul și mult mediatizatul subiect al pedofiliei, *Blackbird* atinge nucleul sensibil al unei relații condamnate de societate, dar care are motivațiile ei profunde. Nimic mai simplu decât să condamni un bărbat matur care a corupt o fetiță de 13 ani, dar când fetița, asemeni *Lolitei* lui Nabokov, e deja aproape femeie, știind prea bine ce face și dorindu-și o relație cu bărbatul respectiv, lucrurile nu mai sunt atât de simple. O lungă ședință de psihanaliză pare conversația celor doi, bărbat și femeie (Jodhu May și Roger Allam) a căror reîntâlnire are loc după zece ani de la întâmplarea care le-a schimbat viața. Încet-încet, piesa rupe văl după văl, tensiunile dialogului dezvăluie tot mai mult din ceea ce i-a legat și îi mai leagă încă pe protagoniști, în vreme ce spectatorii înclină să fie când de o parte, când de cealaltă a „mesei“.

Make it happen
The Royal Bank of Scotland
LOVE THE fringe
ENJOY

O masă lungă este chiar elementul principal de decor, o masă banală, de ședințe, în jurul căreia se află scaunele, în mijlocul unei încăperi lipsite de personalitate, prin ferestrele căreia vedem din când în când siluete trecând. Suntem într-un birou, dintr-o clădire oarecare, ce ar putea fi plasată oriunde în lumea aceasta mare, loc lipsit de importanță până în clipa în care bărbatul, care lucrează aici, își întâlnește trecutul în persoana tinerei femei, fetița pe care a sedus-o. Dacă el a încercat să uite, schimbându-și numele după detenția la care a fost obligat și construindu-și o familie, ea nu a putut face la fel, în loc de asta strângând o doză bună de ură și dorindu-și tot mai mult răzbunarea. Cel puțin așa spune, fiindcă realitatea pare să fie alta, cel puțin în lumina finalului spectaculos gândit de regizorul Peter Stein, care a mutat toate accentele textului, propunând o încheiere în coadă de pește, adică mai apropiată de ceea ce se întâmplă în viață.

Pentru că, la final, după ore de convorbire, când tânăra femeie este aproape convinsă că bărbatul din fața ei chiar a iubit-o pe ea și numai pe ea, nefiind un „iubitor de copii", în încăpere intră o fetiță. E prea mare ca să fie a lui, dar îi spune tată și se apropie de el cu gesturi tandre, după cum se vede, obișnuite între cei doi. Îl caută, îi spune că mama ei așteaptă jos, iar bărbatul profită de ocazie ca să fugă de tânăra femeie. Prinzând din aer ceva în neregulă în relația dintre cei doi, aceasta îi urmărește, iar decorul se schimbă rapid, uluitor, transformându-se într-un colț de parcare unde apare chiar o mașină demarând, în fața căreia se aruncă urmăritoarea. Ultima scenă ține mai mult de registrul cinematografic decât de cel teatral: bărbatul se dă jos din mașină, are loc o luptă între cei doi până când, epuizați, cad unul lângă altul și, în timp ce luminile se sting, mâinile lor se întind pentru a se atinge.

Construit cu minuție și cu o știință a detaliului ce face convenția să treacă drept semnificativă extracție din realitate, spectacolul e un exemplu de punere în valoare a unui text fără nici un fel de îngenunchere a regizorului, care are puterea de a-și spune propriul punct de vedere – și o folosește excelent – fără a deteriora fragila construcție dramaturgică. Dramaturgul merită toate aprecierile fiindcă, asemeni romanului lui Nabokov, textul reușește un lucru fascinant: să prindă în cuvinte deopotrivă abjecția, dar și sentimentele, emoția, tulburarea unor personaje care seamănă teribil cu fiecare dintre noi înșine. Efectul asupra publicului: o admirație asemănătoare celei cu care privești o bucată de chihlimbar în care a fost fixat un gândac, transformată de cineva într-o superbă bijuterie.

Pe covorașul de rugăciune

Un alt text, comisionat și produs de Festivalul de Teatru de la Edinburgh, în colaborare cu Birmingham Repertory Theatre, s-a situat într-o și mai strictă actualitate: *Prayer Room* e povestea unei mici comunități dintr-un liceu în care învață tineri de religii diferite. E o reflecție în mic a conflictului care a aruncat în aer lumea în ultimii ani: religia devine un pretext pentru violență, ură și răzbunare, iar sfârșitul nu mai are nimic de-a face cu un *happy-end*. Camera de rugăciune din liceu e împărțită între creștini, musulmani și evrei, ultima religie fiind reprezentată de o singură credincioasă. Timpul e împărțit în funcție de numărul de „practicanți", iar când fetei i se alătură încă un credincios, echilibrul precar ce se păstrase până atunci se strică definitiv. Înfruntarea, cum vom afla, nu are loc numai „de dragul religiei ", ci mai ales din motive personale, tânăra evreică vrând să se răzbune astfel pe directorul liceului care a luat locul tatălui ei, consolându-i mama după moartea acestuia. Din nefericire, conflictul se sfârșește cu uciderea accidentală a unuia dintre elevi, evident, unul dintre puținii care nu aveau nici o vină, ba mai mult, a celui mai simpatic dintre ei.

Textul dramaturgului Shan Khan, un musulman născut în Scoția și stabilit acum la Londra, are o savoare ce vine din combinarea termenilor religioși cu cele mai colorate expresii din jargonul străzii londoneze, așa încât combinații de tipul „Fucking Jesus" apar o dată la câteva vorbe. Regizorul Angus Jackson a alcătuit o distribuție excelentă, accentuând „culoarea" personajelor printr-un comportament adecvat. Interpretul lui *Bunce* (Jimmy Akingbola), băiatul de culoare care va fi ucis din greșeală, are gestica unui *rapper* de cartier și o folosește nu pentru a-și însoți „cântările", ci pentru a-și spune părerile despre religie, ceea ce creează un efect paradoxal. Autenticitatea acestui discurs nu distruge nimic din „misterul" religios, ci dimpotrivă, apropie subiectul de sufletul fiecăruia dintre noi, îi sporește valoarea, integrându-l în existența de fiecare zi.

Spațiul care vorbește

Am fost surprinsă să văd la Edinburgh spectacole în care elementul spațiu era complet ignorat, cum se întâmplă în cazul multor spectacole de pe scenele românești. Ba mai mult, spectacole în care conținutul era vizibil în contradicție cu forma în care era așezat, cum se întâmpla, de exemplu, în cazul spectacolului *Prayer Room* jucat în sala mare a Teatrului Royal Lyceum, clădire cu o arhitectură victoriană (construită în 1883) și interioare fastuoase. Nici o legătură cu spațiul contemporan – clădirea unui liceu obișnuit – în care se petrece acțiunea respectivă. Fie că stucaturile îți iau ochii, împiedicându-te să urmărești ce se petrece pe scenă – fiindcă e greu să fii în două dimensiuni diferite în același timp – fie că încărcătura istorică a textului e contrazisă de detaliile contemporane ale spațiului în care este el jucat, efectul e la fel de neplăcut.

Se pare, însă, că, la Edinburgh mai mult decât oriunde altundeva, rațiunile comerciale primează, așa încât mai multe companii sunt nevoite, dacă vor să fie în Fringe, să joace în spațiile pe care și le pot permite, „uitând" ce efecte pot avea acestea asupra conținutului pe care l-au construit cu atâtea eforturi.

Când, dimpotrivă, spațiul este în acord perfect cu demonstrația, efectul e incomparabil mai puternic. Așa se întâmplă cu *Don't Look Back (Nu te uita înapoi!)*, memorabila producție a Companiei DrimThinkSpeak din Brighton, creată special pentru New Register House, considerată „Depozitul scoțian al dosarelor pentru nașteri, morți și căsătorii", care va împlini anul viitor respectabila vârstă de150 de ani.

Nu te uita înapoi!

Somnul ca o moarte. Tăcerea, absența luminii, apoi revenirea ei cu o brutalitate care doare. Teama că totul e lipsit, de fapt, de sens, o teamă concretă. La fel de concretă precum anunțurile de deces decupate din ziare, risipite pe jos într-un ungher. O casă întreagă, cu câteva etaje, plină de dosare de stare civilă, strânse de 150 de ani încoace. Ce loc mai bun decât acesta se poate substitui Infernului pe care Orfeu trebuie să-l străbată pentru a o găsi pe a sa Euridice? Destine de oameni strânse în rezumate pe pagini de hârtie pe care se adună praful, înșirate pe rafturi și rămase neatinse de decenii. Câtă tristețe în uitarea la care suntem condamnați și de care nu ne eliberează decât dragostea cuiva care ne ține minte, care are nevoie de noi, într-un fel sau altul!

Spectatorii intră numai câte trei. Încep prin a fi uniți de aceeași teamă de necunoscut. Sunt lăsați în întuneric o vreme, până când un sforăit îi anunță că nu sunt singuri. La lumina unei veioze, un funcționar al infernului de dosare, pe care îl vor străbate mai apoi, joacă rolul luntrașului Caron, le spune foarte puține despre ce îi așteaptă și le dă câte un număr ce trebuie păstrat. Urmează o călătorie în necunoscut, o completă abandonare de sine, așa cum în viață nu ai prea des curajul să încerci. Străbați holuri lungi în care imagini ți se fixează pe retină: o masă de nuntă abandonată poartă pe ea povara trupului unei femei din care sufletul și-a luat zborul, strecurându-se printre ziduri, lăsând în urmă o lipsă dureroasă pe care iubitul nu o poate suporta. Încet, încet devii tu însuți un Orfeu care caută, care își înfruntă condiția de muritor, uitând unde se află și continuând, cu orice preț, călătoria la finalul căreia va afla ceva mai multe despre el însuși.

„Sunt multe spirite care dorm pe aici", spusese Caron, la intrare. Ele apar de niciunde, la capătul unei scări, pe scaunul din fața unui birou, moțăind pe un scaun într-un ungher puțin vizibil. Chiar dacă nu se mișcă, le simți imediat prezența, ți se pare că ești urmărit permanent pe sub genele întredeschise. Toți poartă costume de epocă, unii au joben, alții mânecuțe negre și perciuni de funcționar victorian. Timpul este infernul nostru. Pricepi cel mai bine abia când te întorci, sub o formă sau alta, în timp.

Mergi, urci scările, simți apăsarea prafului strâns în dosarele de pe rafturi, găsești în câte un cotlon o mică „instalație" care te emoționează: câteva siluete minuscule, asemeni figurinelor cu care copiii își duc războaiele lor imaginare, poartă povara unui sicriu, înaintând în fascicolul de lumină așezat razant, pe podea. Ceva mai încolo, un grup similar se luptă cu zăpada cernută de o siluetă albă. E o femeie zâmbind ca și cum ar juca un mic joc de salon. E același cortegiu care apare la începutul călătoriei într-o proiecție video: ușile mai multor încăperi se deschid și câțiva oameni poartă sicriul în care se află, probabil, Euridice. Ceva mai târziu, tot în spațiul virtual, vedem apa și o luntre purtând trupul lui Euridice în rochie de nuntă. O regăsim prizonieră într-o machetă de decor, aninată în mijlocul rafturilor. Proiecția chipului ei îndepărtându-se îți lasă un gol în suflet, pentru ca mai apoi dimensiunea video să fie unită cu cea reală în modul cel mai neașteptat. Ești invitat de un alt „spirit" să urci într-un lift, care oprește mai întâi pentru a-și dezvălui propria imagine, în locul ieșirii fiind plasată o oglindă. În spatele ei, adică al imaginii tale, apare apoi silueta aceleiași femei pe care ai urmărit-o, de fapt, prin toate aceste culoare și cotloane.

Iar călătoria nu s-a terminat. Nici măcar atunci când ajungi într-o intersecție de drumuri în mijlocul căreia cântă un violonist, nici acolo unde te întâlnești cu propria moarte prin intermediul camerei de luat vederi peste care cad bulgări de pământ, nici măcar atunci când, ajuns la ultimul etaj, sub cupola maiestuoasă a clădirii victoriene, privești în jos unde un grup de funcționari, și ei cu fețele de un alb cadaveric, se opresc din munca lor de furnici neînsemnate și, la sunetul unui clopoțel, te privesc cu toții în același timp, cu o intensitate ce constituie ea singură un mesaj.

Poți să-l interpretezi cum vrei: eu una am simțit că trebuie să fug de-acolo, ca dintr-o închisoare. Era ca și cum ei mi-ar fi amintit că sunt liberă, că trebuie să profit de timpul rămas, că nu e bine să te lași înșelat de promisiunea zilei de mâine, fiindcă nu avem nici o garanție că ea va exista. O privire ca un îndemn. Pentru mine, acesta a fost sfârșitul spectacolului, chiar dacă a mai urmat apoi ieșirea propriu-zisă, înmânarea numărului „de ordine" și o nouă așteptare în întuneric, un întuneric tulburat numai de foșnetul unei rochii de mătase, apoi de iluzoria apariție a aceleiași femei, ce părea să-și ia rămas-bun.

Ajuns afară, primul lucru pe care îl faci e să respiri până când plămânii nu mai suportă atâta aer, să privești în jur ca să te asiguri că „spiritele adormite" au rămas la locul lor, să te bucuri până și de ploaia nehotărâtă, tipic scoțiană. Am înaintat pe drumul marcat de lumânări aprinse fără să mă uit înapoi – așa cum îți venea să faci mereu atâta timp cât te aflai înăuntru – și plină de recunoștință.

La fel ca Orfeu, chiar dacă mă întorceam singură din „Infern", călătoria mă învățase cât de important e să-ți trăiești timpul dat. La asta mă gândesc, mai mult decât la orice altceva, de când am părăsit orașul teatrului – Edinburgh.

Mircea GHIȚULESCU

Teatru studențesc

Casablanca nu mai este o legendă cinematografică decât pentru străini. În realitate este un mare oraș, cu o populație de două ori mai mare decât a Bucureștiului, port important pe coasta de nord-vest a Africii, și centru comercial cu aer de metropolă cumpătată. *Café de France* din celebrul film al lui Michael Curtiz, cu Ingrid Bergman și Humphrey Bogart nu mai există, dacă a existat vreodată. Pe locul ei s-a construit un modern hotel *Hyat*, care a conservat, la parter, barul legendar în reconstituire fidelă. Doar turiștii sunt mereu în căutarea legendei, indigenii își văd de treburile lor, ca și când filmul n-ar exista, dar răspund comprehensiv când ceri detalii care să-ți satisfacă setea mediocră de realism. Pentru că nu avem nevoie numai de legende, ci și de realitatea din care s-au născut, pe care s-o pipăim cu degetele și să ne scriem numele pe ea ca orice turist care se respectă. Orașul este într-adevăr legendar, dar nu datorită celebrului film, ci vitezei cu care mica așezare cu numele Anfa din anii 1900 a devenit, în mai puțin de o sută de ani, marele oraș *Casa*, cum prescurtează marocanii. În locul unui festival cinematografic care să omagieze legenda, intelectualii orașului (Facultatea de Litere și Științe Umaniste a Universității „Ben M'sik" din Casablanca și Universitatea „Hassan al II-lea" din Mohamedia, un orășel aflat la treizeci de kilometri) se încăpățânează să construiască în fiecare an **Festivalul Internațional de Teatru Universitar** (FITUC), ajuns la a XVII-a ediție (2–10 septembrie). Este prezentă și România cu un spectacol de teatru-dans, în tradiția Pina Bausch, după *Trei surori* de Cehov, pregătit de Uray Peter (*Paleur magnifique*, Casa de cultură a studenților din Cluj-Napoca) și, *hors concours*, *Doi pe o bancă* de Aleksandr Ghelman, în regia lui Zoltan Shapira din Suedia (Teatrul „Elvira Godeanu", Târgu Jiu) între echipe de variate calibre, cel mai adesea decalibrate, din Africa și Europa: Maroc, Tunisia, Portugalia, Spania, Slovenia, Olanda, Suedia. E necesară multă indulgență: cele mai multe sunt grupuri de studenți care s-au hotărât să facă teatru de capul lor, fără o îndrumare profesionistă. Pentru francofoni, Marocul oferă marele confort de a te înțelege cu toată lumea. Majoritatea marocanilor vorbesc bine franceza pe care o folosesc, uneori, în conversația dintre ei în locul limbii arabe marocane, probabil pentru a delimita noțiunile mai confuze. Cu cele cinci rugăciuni ale Muezinului – dintre care una, „criminală", între patru și cinci dimineața, litanii ascendente care îți dau fiori pe notele de sus – te obișnuiești după primele trei zile. Confortul crește pe măsură ce descoperi prezențe românești, unde altundeva decât la bazarul Medina Veche unde se întâlnește toată lumea cu toată lumea. O marochinărie se numește „La Costică și Vasile". Negustorul ne spune că are mulți clienți români printre „vaporeni", diplomați și turiști. Pe străzile din Casablanaca nu este o surpriză să vezi o *Dacie Solenza* sau *Logan*, iar pe autostradă câteva stații de benzină Petrom. Cine s-o fi îmbogățit din această afacere? Regizorul Messaoud Bouncine din Rabat, membru al juriului, cu un doctorat în teatrologie obținut la Universitatea Națională de Teatru și Film din București, ridică la maximum confortul de a fi la Casablanca pentru că vorbește bine românește. El ne revelează faptul că limba arabă are tot atâtea dialecte câte țări arabe există, așa cum limbile romanice au derivat din limba latină. Are preocupări de etimologie, poate de pe vremea când învăța românește la București, și ne pune la dispoziție o listă lungă de cuvinte românești care vin din arabă între care **cizmă**, **hal** (din expresia „în ce hal ai ajuns!") și multe altele, primite, probabil, prin filieră turcă. Anissa Derrazi, președinta juriului, profesoară și traducătoare de teatru, are o franceză remarcabilă. A stat treisprezece ani la Paris, a studiat cu Georges Banu, despre care vorbește cu entuziasm, și se gândește să traducă în arabă o piesă de Matei Vișniec, pe care îl admiră pentru că sună foarte bine în limba franceză. „Dar în românește ?" – ne întreabă. „Cred că Matei Vișniec sună bine în orice limbă, acesta este însuși secretul lui", găsim noi răspunsul convenabil. În Maroc, problema teatrului rămâne controversată. Se pare că regele Hassan II a interzis teatrul care i se părea subversiv. După o altă versiune, a tăiat subvențiile din cauza lăcomiei oamenilor de teatru din generația vârstnică. Coloniștii francezi au lăsat, ca și în Vietnam, baza materială necesară unei culturi teatrale, dar, de exemplu, vechiul teatru din Casablanca a fost demolat. Dar, de vreme ce FITUC a ajuns la a XVII-a ediție, trebuie să presupunem că există în Maroc forțe culturale care militează pentru un teatru național competitiv. Există frumoase clădiri destinate teatrului, dar nu și trupe permanente. Recordul este ținut de Mohomedia, orașul în care s-a construit o superbă clădire, cu toate dotările posibile, inclusiv tehnica de scenă, care nu a fost încă inaugurată fiind foarte rar folosită. Oricum, lucrurile sunt în plin proces de schimbare. Partea bună este că s-au introdus ore de teatru în învățământul universitar, astfel că am urmărit viitori medici sau juriști jucând pe scena mică a teatrului înainte de a juca pe scena mare a vieții. Ca pretutindeni, teatrul studențesc încearcă „să descopere roata" și această strădanie se află, dintotdeauna și pentru totdeauna, între sublim și ridicol. Că lucrurile se află la început de tot îți dai seama după caracterul pronunțat militant al acestor spectacole, cu mesajul la vedere asemenea unei lecții pentru școlari, după abuzul de ilustrație muzicală care înăbușă orice inspirație actoricească și după frecvența corurilor de voci care psalmodiază replicile cu și fără rost. Dar maladia cea mai gravă a teatrului de amatori rămâne, pretutindeni, tendința de a imita profesioniștii. Este ceva ca în teatrul școlar de la noi când fetele (care au prin firea lor o atracție mai mare pentru scenă, derivată din instinctul natural de a se expune), îndrumate de profesoara de română își pun barbă și mustăți ca să joace personajele din *O scrisoare pierdută*. Este cazul studenților tunisieni grupați sub denumirea Théâtre Al Amalain care au jucat o adaptare după *Doamna Ministru* de Branislav Nușici. Regizorul Khlid Chenan a mers atât de departe cu travestiurile anapoda, încât actorii deveneau caricaturile propriilor costume, ceea ce căpăta aparența de stil naiv. O impresie puternică și rezultate neașteptat de bune au lăsat cele trei trupe din Maroc care au încercat „să inventeze roata" pe texte de Shakespeare. Regizorul Abdelfattah Sarsar a lucrat cu studenții de la Facultatea de litere a Universității „Ben M'Sic" din Casablanca, o adaptare după *Macbeth* cu foarte puțin text, dar a creat o amosferă plină de mister și violență. Glumind cu profesorul și dramaturgul algerian Mohamed Ali Chicha, de la Universitatea din Biskra (și el membru al juriului), spuneam că, pentru marocani, cel mai potrivit text shakespearian ar fi *Maurul din Veneția*. Nu a trecut decât o zi și am văzut un *Othello* foarte rezonabil, interpretat de studenții de la Facultatea de Științe Juridice din Mohomedia (regia: Rida Ben Azouz). Surpriza shakespeariană cea mai plăcută a venit din partea echipei de teatru a Facultății de Științe „Ain Chok" din Casablanca. Regizorul Abdelmajid Makhoukh a alcătuit un colaj de texte shakespeariene *(Diwan El Ghabria)* pe tema regalității efemere, având ca element de legătură pe Richard al III-lea. Un spectacol ritual foarte îngrijit, solemn și tragic, în care studentul Hadad Hayat *(Richard)* a probat o certă vocație pentru teatru. Beneficiind de un decor magic (totemuri și măști rudimentare, făclii de cavernă) dar, mai ales, complet și relevant în comparație cu improvizațiile scenografice din celelalte spectacole, *Diwan Al Ghabria* a obținut Marele Premiu. Un premiu obținut la mare concurență cu *Contre-pitre* sau *Intrarea clovnilor*, un foarte frumos text scris de Helene Parmelin (asemănător în oarecare măsură cu *Angajare de clovn* de Matei Vișniec) și jucat cu umor și gravitate de Tina Hribar (Premiul pentru interpretare feminină) și Miha Pohar de la Universitatea din Ljubljana (Slovenia). Un spectacol de o veselie suspectă și amenințătoare despre *omul clovn*. În acest context, Teatrul „Elvira Godeanu“ din Târgu Jiu, cu spectacolul *Doi pe o bancă* de Aleksandr Ghelman în regia lui Zoltan Schapira, (regizor român din Suedia, mereu mai prezent pe scenele noastre) a obținut în unanimitate Premiul de onoare al FITUC. Publicul și oamenii de teatru marocani și străini care l-au vizionat au urmărit cu multă atenție această poveste de dragoste dintre un mincinos romantic (jucat cu aplomb de Marian Negrescu) și o femeie nu mai puțin romantică ce abia așteaptă să fie mințită, rol în care se distinge prin fragilitate Rodica Adriana Gugu. Zoltan Schapira a introdus acest bărbat, care obișnuiește să uite femeile pe care le iubește, într-un purgatoriu din care va ajunge fie în rai, fie în iad. Spectatorii au apreciat armonia interpretării, iar un domn în vârstă a declarat la ieșire că nu a mai văzut de mult „teatru adevărat“ la Casablanca. Se referea, desigur, la acea manieră pierdută în „teatrul modern“ de a da expresivitate unui text. Studenții din Cluj-Napoca au reinventat acel teatru al surdomuților care este teatrul-dans. *Paleur magnifique* (Premiul pentru coregrafie) reduce piesa lui Cehov la o suită de mișcări convulsive, fracturate și lupte corp la corp. Problema este dacă preferi un Cehov cu text sau te mulțumești doar cu subiectul piesei povestit prin pantomimă coregrafică. Meridionali, marocanii sunt înnebuniți după muzică și zgomot, atât pe scenă cât și în viața de toate zilele. O bună parte dintre spectacolele studențești au fost cântate și strigate, iar mesele de prânz și cină au fost coșmare sonore pentru cei care nu foloseau tăblia mesei pe post de compartiment de percuție al unei orchestre de *hard rock*. Publicul spectacolelor de seară – adolescenți care se aflau, poate, pentru prima dată la teatru – aștepta scenele de întuneric ca să se defuleze strigând și fluierând, aplaudând anapoda și râzând fără rost. „Faptul că îi deranjează pe actori, îi excită“, observă judicios Anissa Derrazzi. Pentru că nu ne-am debarasat încă de „complexul Dinicu Golescu“, extaziat de călătoriile sale în Occidentul apropiat, ne dăm seama că oricât ar părea de ciudat, Marocul a ajuns înaintea noastră în ... Europa. Stau mărturie autostrăzile și urbanismul îngrijit al mediului. De ce nu sunt bogați toți marocanii (sunt în Casablanca, asemenea Bucureștiului de tranziție, zone rezidențiale cu vile de lux pe străduțe de vis cu palmieri și portocali) rămâne o enigmă. În 1956, ei s-au mutat din colonialism în dictatură regală. Ilustrul Hassan al II-lea, a lăsat urmele unei dictaturi de tip marquesian. El a construit la Casablanca, pe malul Atlanticului, cea mai mare moschee din lumea musulmană care îi poartă numele, probabil pentru că el era unul dintre infinitele chipuri ale lui Allah. O construcție gigantică, un sfert pe uscat și restul pe apă, în care încap 2000 de credincioși. Colonialismul, dictatura și sărăcia determină atitudini de stânga. Simți că marocanii de rând visează redistribuirea bogăției și îi urăsc pe învârtiții care trăiesc în palatele somptuoase ascunse în grădini tropicale.

„Iată casele burghezilor“ scrâșnește o doamnă nonconformistă din lumea artistică. Poartă spre Lumea Nouă cu o plajă de sute de kilometri la Atlantic și alte sute la Mediterana, Maroc putea fi un paradis turistic. Este adevărat, Jean-Paul Belmondo și-a construit cândva o vilă la Marrakesh, poate sunt de aflat și alte detalii, dar litoralul marocan nu a devenit un loc de vacanță monden și exclusivist. Poate fi de vină și o anumită gamă, nu foarte largă, de restricții islamice care nu se potrivesc cu o vacanță americană. Comunicativi și săritori la nevoie (un vânzător își părăsește prăvălia și ne conduce până la intersecție, ca să înțelegem mai bine unde se află hotelul Al Mounia), marocanii devin alți oameni când se dezlipesc de pământul țării. Avionul care ne transportă la Milano este ocupat în cea mai mare parte de femei marocane cu doi trei copii în jurul lor și altul la sân. Privirile lor sunt, în același timp, hărțuite și vindicative: mame care își apără puii. Nu mai sunt marocanii pe care i-am cunoscut la Casablanca. Au devenit emigranți în clipa când au pășit în avion.

Elena Maria ȘORBAN

Madeira

ȘOCUL TE(HN)OLOGIC și alte impresii

Viața teatrală a insulei Madeira (teritoriu autonom al Portugaliei, la 800 km SV de Europa) este, din perspectiva actualei stagiuni, destul de dinamică. Ce am văzut poate fi pus sub semnul *Parodiei. Rometa și Juliu* (v-ați speriat citind titlul?) este exact ceea ce pare: o inepție. Oare copiii, cărora le este destinată producția companiei Teatro Experimental de Funchal (TEF), vor ajunge sa fie curioși să cunoască originalul, pornind de la aceasta versiune? Greu de sperat... De distrat, s-au distrat copios, alături de eroii care jucau beyblade și escaladau balcoane în drum spre *happy end.*

Flautul fermecat de Mozart, spectacol pentru copii, realizat de instituția numită Cabinetul Coordonator pentru Educația Artistică – impresii mixte. Tăieturi explicabile, dar și un adaos greu de acceptat. Proza piesei mozartiene *Directorul de teatru* – cu intenția de a implica publicul în ideea unei anume „let's make an opera“ – totuși nu s-a integrat firesc. Și niciodată nu mi-aș fi imaginat o operă de Mozart cântată cu microfoane...

Tot cu microfoane, însă mai plauzibil, *Candide* – musical de Leonard Bernstein, după Voltaire. O partitură suculent neoclasică a spiritualului dirijor american. MADS – Madeira Amateur Dramatic Society – a oferit cea mai profesionistă producție pe care am văzut-o pe insulă, în regia lui Ray Jeffery, în colaborare cu Orchestra Clasica Madeira, dirijor Rui Massena.

Despre spectacolele muzicale menționate vom mai auzi, fiindcă se vor relua în stagiunile următoare, pregătind de pe acum, semicentenarul capitalei madeireze, Funchal (1508–2008).

Cea mai puternică impresie mi-a făcut-o însă piesa de teatru *Șocul te(hn)ologic,* cu Companhia de teatro Madeira (sigla: COM.TEMA). Textul spumos

– de Nuno Morna și Pedro Ribeiro, care mai semnează producția și regia – a parodiat liturghia catolică, transpusă în cibercontext. În secolul XXII, Creațiunea este reinterpretată ca fiind înfăptuită pe calculator, Genealogia enumeră vipurile secolului XX, Ultima Cina este consumată în câteva secunde de lăcomie animală, iar pe post de demon stă virusul...

Șocul te(hn)ologic poate fi privit drept caricatura habitusurilor religioase, dar și ca semnal de alarmă asupra pericolului real al „tehnologismului“ ca viitoare „religie“ idolatrică...

Din punct de vedere scenic, m-a deranjat excesul de ecranizare a scenariului, proiecțiile fie dublând pleonastic secvențele *live* (momente din *Creațiunea*), fie înlocuind total jocul direct (scenele cu demonul). Dicția (clară și la nivelul meu de auditor, având mai puțin de un an de limbă portugheză) și dinamismul actoricesc al celor patru protagoniști au fost la înălțime. În ansamblu, rămâne ideea cvasiimprovizatoricului, pe filiația dintre ludicul medieval și divertismentul televizat.

Cum și unde se formează actorii Madeirei? Fie că vin de pe continentul european (mai rar), fie sunt formați la Conservator – secția de teatru, trei ani, cu statut de școală profesionistă. O pot frecventa tinerii cu minim 9 clase, fiind susținuți chiar prin burse și locuința gratuită, după cum afirma prospectul. (Ar fi interesant să reușesc să cercetez mai multe despre funcționarea instituției...)

Odată profesionalizați, actorii lucrează intens. Și la TEF, și la COM.TEMA, piesele sunt pregătite în 2–3 săptămâni, după care urmează 20–30 de spectacole (unul sau două pe zi). La TEF (cu sediu stabil), piesele se schimbă cam la șase săptămâni. Compania COM.TEMA menține mai mult timp câte o piesă, prin turnee. Edificiul Teatrului „Baltazar Dias“ din localitate (construit în 1888) nu are trupă proprie, ci găzduiește manifestări teatrale și muzicale (aici au fost și *Flautul*, și *Șocul)* – mai nou, fiind concurat noul Centru de Congrese *(Candide).*

În cazul spectacolelor muzical-scenice menționate, realizatorii (profesioniști, studenți, amatori) provin din locuri diferite, s-au reunit doar pentru punerea în scenă, apoi își continuă fiecare traseul.

În ambele situații, se simte importanța banilor din vânzarea de bilete (de obicei, preț unitar, între 7 și 10 Euro; grupe de elevi, 2,5 fiecare bilet). O afirmă mai ales ritmul intens de muncă. Uneori, se simte economisirea prin restrângerea elementelor scenografice (COM.TEMA). Invitațiile se acordă în cazuri de excepție, iar intratul „pe lângă“ nu se practică... Material, nu este acea lejeritate ca la noi, unde teatrele sunt (încă) subvenționate de stat. Acea lejeritate benefică pentru calitatea spectacolelor, însa care, uneori, duce la abuzuri... Oamenii scenei din Madeira pot trăi decent numai muncind serios.

M-a uimit, la spectacolele pentru tineret (*Rometa...* și *Flautul),* organizarea participării elevilor din școli. Fiecare clasă din oraș vine cu învățătoarea (ca la noi, pe vremea comunismului)... Probabil că dacă nu ar fi „obligatoriu“, puțini copii ar alege teatrul – având în vedere că fiecare are calculatorul la îndemână: acasă, la școală, în cluburile gratuite de tineret din oraș... *(Șocul tehnologic* – o alternativă reală, chiar periculoasă, și pentru îndepărtarea de teatru! La Lisabona se fac deja cursuri, care costă sute de Euro, cum să îți aperi copilul de efectele calculatorului...)

Am mai urmărit și presa. Cele vreo 5 cotidiene și 2 săptămânale reflectă amplu spectacolele (cam câte 2 pagini, cu multe poze) și le recomandă cu entuziasm. Critică teatrală nu am întâlnit...

CARTEA DE TEATRU

Anca-Maria RUSU

Dinspre absurd spre tragic

„Teatrul absurdului are, dincolo de o înnoire estetică a dramaturgiei și a artei teatrale, o dimensiune filosofică, și astfel el trebuie scos din accidental, din clasa curentelor și modelor care mimează inovația și filosoficul, parazitând și periclitând autenticitatea unei creații al cărei centru de greutate este *sentimentul absurdului.*“ Iată fraza – cuprinsă în *Cuvântul înainte* semnat de autor – care dă cheia de lectură a cărții lui Constantin Popa, *Teatrul absurdului. Între revelație filosofică și necesitate estetică* (Ed. Junimea, Iași, 2005).

Această concluzie asupra dimensiunii filosofice a teatrului lui Eugen Ionescu și al lui Samuel Beckett trebuie salutată de la bun început, cu atât mai mult cu cât chiar dramaturgii analizați au preferat, la un moment dat, să se distanțeze de o perspectivă teoretizantă asupra operei lor. Lucru de care s-au grăbit să profite mulți comentatori, mulți creatori de spectacol, a căror viziune artistică s-a mulțumit să apese adânc pedala de accelerație a simplei deriziuni, a calamburului imediat, a burlescului facil, ori a grotescului supradimensionat.

Cartea semnată de Constantin Popa are tocmai meritul de a restabili echilibrul subtil dintre filosoficul structural al textelor ionesciene și beckettiene și forma estetică novatoare prin care el se exprimă la mijlocul secolului XX, de a demonstra că sentimentul absurdului nu anulează tragicul, așa cum prea des s-a spus. Formația filosofică a autorului – evidentă în fiecare frază – l-a condus spre o serie de concluzii de substanță care anulează anecdoticul, plasându-i discursul la un nivel de amplă respirație culturală, fără sincope, coerent și lipsit de prețiozități academice, în același timp. Aceeași formație filosofică îi permite lui Constantin Popa nu doar să preia ideatic formulări ale unor gânditori celebri, ci, mai ales, să intre într-un veritabil dialog cu filosofi, esteticieni și scriitori de renume, atunci când abordează problematica filosofiei existențialiste, a iraționalului, a „omului în criză“, „a omului înșelat și revoltat“, a „omului resemnat și cuminte“, a „omului absurd“, a „omului religios“, a sinuciderii, a divinității, a actului creator, a ironiei.

Totul se spune decantat, filtrul personal alege cu maturitate, conducând la observații psiho-socio-culturale bine conturate care pregătesc lectura pieselor lui Ionescu și Beckett, dar și descifrarea noțiunilor de *absurd* și *absurditate* Căci istoria imaginii pe care omul și-a format-o cu privire la univers și la propria-i articulare la acesta este o permanentă pendulare între doi poli omniprezenți. Primul constă în perceperea unei construcții bine rostuite – cosmosul; cel de-al doilea, total opus – haosul, dislocă structuri și sensuri. Mișcarea constantă între cele două viziuni asupra lumii, asupra existenței, în genere, a decurs mereu din tensiunea creată între dorința omului de a construi imagini mentale ale realității, capabile de a o explica în mod rațional, pe de o parte, și, pe de alta, necesitatea de a determina dacă (și în ce măsură) conceptele interpretative astfel formate corespund cu realitatea. Această tensiune a constituit cu siguranță una dintre caracteristicile vieții intelectuale ale oricărei civilizații, chiar dacă, într-o epocă sau alta, una dintre cele două tendințe a prevalat în defavoarea celeilalte. Din această perspectivă putem afirma că ideea de absurd nu este doar un fenomen contemporan, ci și istoric; aceasta cu atât mai mult cu cât, în cele mai timpurii încercări de a explica sistemic și rațional realitatea, se infiltrează deja noțiuni ce par a-l pregăti: „Nelimitatul“, la Anaximandru, neputința omului de a sesiza ordinea, armonia universului, la Heraclit, sfatul lui Democrit de a nu încerca să înțelegem totul, concluzia lui Protagoras, conform căreia realitatea obiectivă este mai puțin importantă decât proiecția ei subiectivă, și altele.

Termenul de *absurd*, în sine, traversează și el secole și civilizații, îmbogățindu-se și nuanțându-se, de la Cicero, la matematicieni și geometricieni, de la Sfântul Augustin la Calvin, de la Tertulian la Cotgrave, de la dicționarele academice ale secolului al XVII-lea la cartea publicată în 1991 de către un filosof ca Jean Martin – *L'absurde* (La Parette, Marseille).

Perspectiva filosofică clar conturată se combină mai apoi fericit cu sensibilitatea creatorului. Constantin Popa, poet și dramaturg, știe că orice text este, în fapt, un *intertext*, locul unui schimb constant între o serie de fragmente pe care scriitura le redistribuie în registre variabile, în ecouri, construind un nou text, o nouă dinamică textuală,cu punct de plecare în opere anterioare negate, reluate, în marile întrebări precum „a fi sau a nu fi“.

Palierul următor al cercetării astfel constituite se plasează la nivelul pieselor circumscrise teatrului absurdului, al cauzelor filosofice și estetice ce l-au condiționat, al contextului cultural-artistic ce l-a definit. După mai bine de o jumătate de secol, fenomenul scenic al anilor '50, numit – în majoritatea studiilor ce i-au fost consacrate – „teatrul absurdului“, rămâne o zonă de mare interes pentru cercetătorul care vrea să ajungă la o justă înțelegere a ideii de spectacol, de reprezentație teatrală ca artă de sine stătătoare, dar și pentru obținerea unei imagini integratoare asupra evoluției teatrului contemporan. Complexitatea acestui „fenomen de ruptură“ – care, după opinia multor critici ai vremii, ar fi minat, ar fi dezagregat viața teatrală (franceză în special) – poate fi lesne dedusă din simpla enumerare a formulelor-definiții care încearcă să surprindă esența pieselor lui Beckett, Ionescu, Adamov, Genet, Pinter, Arrabal, Pinget, Albee, Vian, Mrožek, Havel: *antiteatru*, *teatru de avangardă*, *teatru experimental*, *critic* sau *protestatar*, *metateatru*, *farsă tragică*, *comedie sumbră*, *farsă metafizică*, *tragicomedie modernă*, *teatru al condiției umane*, *teatru apocaliptic*, *ateatru* (în sensul în care Claude Mauriac vorbea de *aliteratură*), *teatru de șoc*, *teatru al inadaptaților*, *al deriziunii*, *teatru al nonspecificității*, *infratragedie*, etc. În pofida conotațiilor sartriene și camusiene evidente, sintagma „teatru al absurdului“ s-a impus o dată cu publicarea, în 1961, a cărții semnate de Martin Esslin: *The Theatre of the Absurd.*

Constantin Popa studiază, în consecință, drumul parcurs de Eugen Ionescu de la amuzament la sentimentul tragic, comentând teme și motive esențiale, precum moartea, noncomunicarea, relația dintre individ și limbaj, impostura, pierderea identității, automistificarea, alienarea, singurătatea, dar și modalitățile proprii scriiturii dramatice „absurde": absurdizarea, straniul, grotescul, șarja conștientă, fantasticul, oniricul, în relație cu tipul de personaj și calitatea conflictelor, în raport cu ideea conform căreia imaginea, vizualul stau înaintea cuvântului.

Capitolul consacrat teatrului lui Samuel Beckett are drept titlu o formulă ce-i surprinde perfect esența: *Existența între jocul de a fi și moarte*. De altfel, capacitatea de a surprinde, în sintagme ori fraze construite cu economie inteligentă, fără arabescuri gratuite, elementele definitorii ale pieselor luate în discuție constituie, indubitabil, una dintre calitățile majore ale acestei cărți, care-i conferă densitate, dar și vivacitate; o vivacitate neregizată, născută firesc și din multiplele întrebări ce punctează demonstrația unui analist „neliniștit".

Autorul Constantin Popa își provoacă cititorul, așa cum actorul Constantin Popa își provoca – acum câtiva ani, la Iași – spectatorul, întruchipându-l tulburător pe bătrânul Krapp din *Ultima bandă*. Atingem aici un punct ce ni se pare decisiv în demersul său: faptul de a judeca o operă dramatică *dinăuntrul* teatrului. Acest atu „se simte" la lectură; omul de teatru își relevă calitatea de profesionist, de receptor avizat al textelor, nu doar atunci când discută despre tehnicile și temele majore ale creației beckettiene, ci și (sau mai ales) când apreciază „matematica artistică" a scriiturii, muzicalitatea sa, zicerea, lupta cu ritmurile frazării, ori impactul și valoarea tăcerii, a nespusului plin de sensuri în așteptare. Excelente ni s-au părut, din această perspectivă, paginile despre piesele lui Beckett *O, ce zile frumoase!* și *Sfârșit de partidă*, pagini scrise cu rigoarea investigației pe text, dublată de emoția conținută, gravă a unei voci făcute parcă să răsune *în* templul Thaliei.

Dar vocea inconfundabilă a lui Constantin Popa are, iată, ceva de spus și *despre* templul Thaliei. Cartea care o poartă trebuie inclusă, credem, în bibliografia obligatorie a oricărui viitor artizan de spectacol „absurd".

Din necesitate estetică. Și spre revelație filosofică.

Roxana CROITORU

Diagnostic clar și netrucat

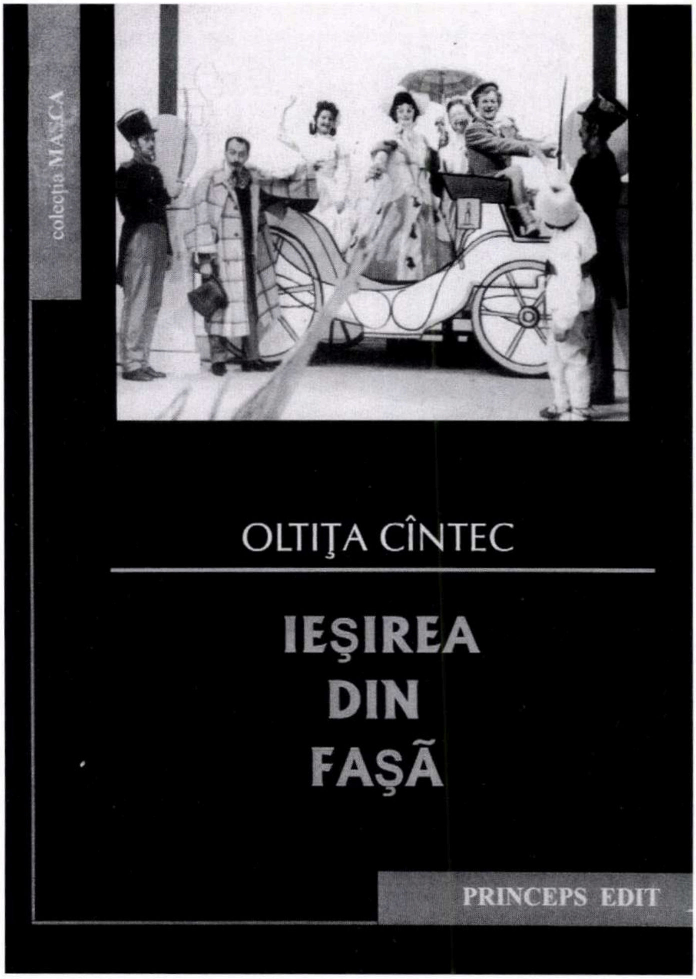
Oltița Cîntec, critic teatral și de curând doctor în teatrologie, s-a afirmat ca una dintre cele mai pertinente și echilibrate voci în prezentarea fenomenului teatral.

Aflată la a treia carte, ***Ieșirea din fașă***, Iași, Princeps Edit, 2004, după ***Luceafărul '50, o istorie evenimențială*** (distinsă de AICT cu Premiul special pentru cartea de teatru, 2001) și ***Spoturi pe scenele lumii***, 2003, autoarea urmărește cronologic evenimentele majore ale ultimului deceniu teatral din România.

Alcătuită din cronici, eseuri și studii apărute în revistele de specialitate din Iași și capitală, cartea recompune cu farmec, iubire de teatru și mai ales claritate și știință, mișcarea noastră teatrală de după 1989.

De ce ***Ieșirea din fașă***? Pentru că, așa cum notează Oltița Cîntec, acest deceniu a însemnat pentru creatorii de teatru o recuperare din mers, o încercare și deseori reușită rapidă de a ne racorda la „arta momentului", la momentul teatral universal. Cronicile selectate mărturisesc nu numai frământările creatorilor, ci și problemele instituționale. Sunt urmăriți regizori, autori, interpreți, diverse noi stiluri de spectacole și festivaluri în devenire.

Impresia primă e de caleidoscop, de *puzzle*. De fapt, e o analiză profundă, pe liniile directoare, a deceniului parcurs. Revenirea regizorului Andrei Șerban marchează un punct de referință, un nou început în subcapitolul *Textul ca pretext* și, de aici, regizorii în căutarea de formule novatoare. Exemple: *Fascinația imaginii, Teatralizarea motricității, Jocul cu muzica* etc. O dată cu prezentarea „noului" stil, sunt analizați făuritorii spectacolelor. Altfel de spectacole în altfel de festivaluri: *Altfest* la Iași și la Bistrița, despre teatru în spații neconvenționale și inițiativa particulară. Relația spectacol–spectator privită din unghiul unei recente „descoperiri": marketingul. Modernitatea unei capodopere, *Hamlet: Hamlet*-ul lui Vlad Mugur și *Hamlet*-ul de la Botoșani, regia: Ion Sapdaru.

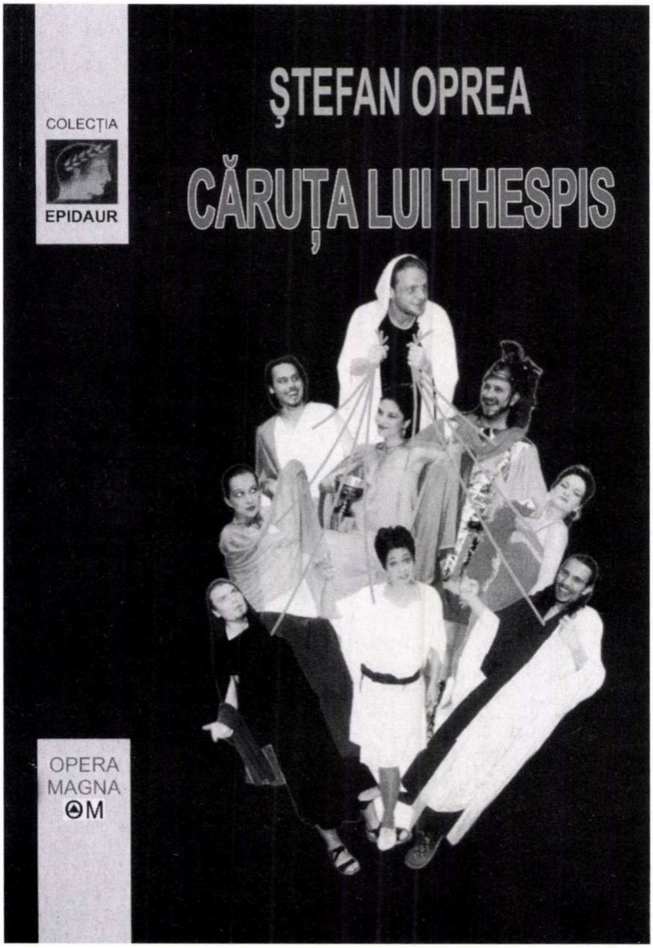


Dincolo de mărturia și analiza „recuperării deceniilor pierdute" și evoluția teatrului românesc, precum și „reintrarea în cursa internațională", valoarea de necontestat a cărții și harul autoarei constau în diagnosticul clar și netrucat al spectacolului și realizatorilor săi. Comentariile Oltiței Cîntec, fie că sunt laude sau amendări sunt cu dreaptă măsură, nepărtinitoare, așa cum îi stă bine unui cronicar de letopiseț.

Constantin CUBLEȘAN

Mărturisitor al epocii teatrale

Între cei mai statornici și pasionați comentatori ai fenomenului teatral românesc (și deopotrivă ai filmului), Ștefan Oprea ocupă un loc aparte. În primul rând, pentru că, urmărind spectacolele românești și dramaturgia națională de câteva decenii încoace, cu o consecvență de invidiat, cu un profesionalism cu totul meritoriu și după un principiu, după un crez artistic pe care nu l-a trădat niciodată, seria volumelor ce antologhează cronicile scrise (prompt, la diversele premiere, pe scenele mai tuturor teatrelor din țară, totuși, cu preponderență din zona Moldovei), constituie azi, dintr-o privire retrospectivă, o adevărată istorie a teatrului nostru din ultimele, să zicem, trei–patru decenii. Și nu e deloc puțin lucru, pentru că o asemenea sinteză tocmai ne lipsește. (Las la o parte voluminosul tom al lui Mircea Ghițulescu, singurul de altfel, care este și el o suită de portrete, profiluri, cronici, eseuri etc, bine structurate în jurul unei idei programatice, dar nu este o istorie propriu-zisă a teatrului, a dramaturgiei și teatrologiei contemporane). Ștefan Oprea ar putea-o face (cum, la un moment dat, tot de pe urma unor serii de volume de *cronici dramatice*, pentru o anume perioadă, ar fi putut-o face Ion Cocora), pentru că, dacă ne uităm bine la scrisul domniei sale, vom constata, și vom aprecia deopotrivă, diagnoza exactă a actului teatral, stilul elevat și elegant în care, foarte adesea, concură eseul speculativ și demersul istoricului literar (teatral) riguros și arhivar, dar vom aprecia și bogăția de informații, enciclopedică, a cunoștințelor din domeniul artei teatrale și, nu puțin lucru, refuzul de a se alinia vreunei *mode* sau vreunei *campanii* conjuncturale, de unde și tonul polemic adesea, acid, însă niciodată violent și bădăran, cum se practică, din păcate, mai nou, prin diverse gazete (nu întotdeauna provinciale). Cartea lui Ștefan Oprea,



Căruța lui Thespis (Editura Opera Magna, Iași, 2005) probează cu prisosință toate acestea.

Într-o primă secțiune a volumului, sub genericul „Idee și act“ sunt grupate articole și eseuri pe diverse teme și *problematici* ale teatrului (ca spectacol sau literatură dramatică, dar și ca fenomen social) la ordinea zilei. Iată, bunăoară, *o atitudine* tranșantă, în „Drama dramaturgiei“: „Continuă să fie la modă ideea – vehiculată mai ales de critica literară, dar și de practicienii teatrului – că nu avem o dramaturgie originală. Fără a se obosi să cerceteze «cazul», teatrele se conformează comod și își alcătuiesc repertoriile fără piese românești. Dintr-un *Anuar al teatrului românesc*, editat de UNITER pentru stagiunile 1999–2000 și 2000–2001, aflăm că prezența piesei românești pe cele aproape cincizeci de scene câte sunt în România este – vorba lui Nenea Iancu – sublimă, dar... lipsește cu desăvârșire. Ei, nu chiar cu desăvârșire, căci, ici-colo, mai întâlnim rătăcit câte un titlu, inclus conjunctural în repertoriul câte unui teatru, dar asta nu schimbă situația. Dacă într-un Festival cum este cel Național (organizat anual) sau cum a fost cel Balcanic (din toamna trecută) nu a figurat nici un autor român, ne putem întreba – și se pot întreba și străinii, care, în general, au o părere bună despre teatrul românesc – ce se întâmplă, de fapt? A secat sămânța dramaturgilor sau sunt ei atât de slabi încât nu merită nici cea mai mică atenție? [...] Sunt sigur că se naște imediat întrebarea dacă dramaturgii perioadei actuale se ridică, prin creațiile lor, la valoarea poeților și prozatorilor. Ca să putem răspunde și să-i putem evalua, trebuie să-i citim; altfel, rămânem robii preconcepțiilor. Dar lectura piesei de teatru nu a fost niciodată o preocupare susținută nici măcar a celor implicați în domeniu, ca să nu mai vorbim despre obișnuiții cititori de literatură; prejudecata că teatrul se scrie doar pentru a fi reprezentat continuă să fie o păguboasă realitate care ne aruncă într-un cerc vicios: *nu citim* piese de teatru, așteptăm *să le vedem* pe scenă; dacă nu *le vedem*, înseamnă că nu există. Și dacă nici cei care fac teatru, ca spectacol, nu citesc, drama dramaturgiei intră într-o întristătoare perpetuitate“.

O a doua secțiune a volumului, purtând titlul „A privi și a vedea“, are, la rândul ei, două subdiviziuni: una ce se referă la *piesa românească*, alta la *piesa străină*, reprezentată pe scenele noastre. În prima categorie avem piese de Matei Millo, Vasile Alecsandri, I.L.Caragiale, Lucian Blaga, Gellu Naum, Teodor Mazilu, Matei Vișniec, D.R.Popescu, Paul Everac, Mircea Radu Iacoban, Constantin Popa, Dumitru Solomon ș.a., în vreme ce a doua categorie cuprinde reprezentări scenice ale pieselor unor W. Shakespeare, Molière, Goldoni, Marivaux, Gogol, Ibsen, Strindberg, Cehov, Wedekind, Nusič, Ostrovski, Beckett, Bulgakov, M. Walser, Yukio Mishima, Paul Foster ș.a. Toate acestea pe scenele din Iași (Teatrul Național și Luceafărul), Cluj-Napoca (Teatrul Național), Suceava, Piatra Neamț, Botoșani, Chișinău (Teatrele „Ion Creangă“, „Ginta latină“, Teatrul de buzunar), Bacău, București (Teatrul Mic, Teatrul Nottara) ș.a. O cuprindere destul de bogată, ce se întinde pe o perioadă de timp între 1978–2005, cu precădere însă din ultimii cinci–zece ani. Cronicarul dă seama asupra viziunilor regizorale („O lectură regizorală derizorie, la nivelul literei, neînfiorată de nici un gând, de nici o intenție, neîntărită de nici o idee din exegeza piesei“ – Constantin Moruzan, *Năpasta* de I.L.Caragiale, la Suceava, 1986), asupra angajamentului actorilor („Înainte de a lupta cu rolurile, cu personajul spre a-i descoperi identitatea, fiecare a avut de luptat, conștient sau nu, cu vechile imagini încetățenite în tradiția scenei și în memoria publicului [...] Ceea ce trebuie remarcat imediat e faptul că nici unul dintre noii interpreți nu a părut a avea complexe – poate și pentru că ei nu au văzut interpretările anterioare (din simplul motiv că s-a așezat prea mult timp peste ele), ceea ce le-a permis să abordeze personajele fără complexul comparației. Nu vom face nici noi comparații și nu vom fi nostalgici, dimpotrivă, vom sublinia cu bucurie reușitele celor de acum, socotindu-le, în sinea noastră, un omagiu adus celor care au fost și o continuitate a stării de talent pe scena ieșeană“ – *O scrisoare pierdută* într-o nouă interpretare pe scena Teatrului Național Iași, 2001), asupra funcționalității și adecvării scenografiei („Și decorurile urmează aceeași linie, fiind alcătuite din module ușor manevrabile, care se transformă când în spațiu de joc, când în paravane transparente, lăsând să se vadă umbrele celor din spate. Un fundal fix sugerează cerul (cu nori cam de operetă) și o apă care clipocește mereu, reflectând, uneori cu efect, lumina. O pânză albastră, întinsă din sală până spe fundal, vrea să fie un canal venețian peste care sar mereu actorii (sau cad în el, scuturându-și apoi textilele «ude»; unii însă uită convenția și calcă dezinvolt prin apă ca pe trotuar“ – *Slugă la doi stăpâni*, Teatrul „Bacovia“, Bacău, 1996, scenografia Dan Toader) etc.

O secțiune a cărții – „Chipuri și măști“ – este consacrată portretelor unor maeștri ai artei teatrale românești, între care State Dragomir, Miluță Gheorghiu, Marietta Sadova, Bruno Braesky, Ilie Grămadă (ca director de teatru), George Popovici, Ion Lascăr ș.a., în care Ștefan Oprea ne apare excelând în schița de profil, rapidă, cu tușe subțiri dar sigure, adesea în tonalități evocatoare: *Teofil Vâlcu* „era parcă tăiat în stâncă, era parcă răsărit direct din pământ, cu rădăcini adânci și puternice, era hărăzit să umple și să modeleze spațiul scenic, să facă aerul din jurul lui să fiarbă sau să viscolească“, sau *Angela Bârsan*: „În februarie împlinise 80 de ani. Mai păstra încă umbra trăsăturilor delicate ale unei foste femei frumoase; în glas mai avea încă muzicalitatea învăluitoare cu care își înzestra personajele și cucerea inimile spectatorilor“ etc.

În fine, în secțiunea ultimă a volumului, „Carte frumoasă...“, Ștefan Oprea discută câteva dintre volumele importante de teatrologie, apărute în ultima vreme: *Istoria teatrului universal* de Ion Zamfirescu, *Caragiale în Iașii Junimii* de Olga Rusu, *Rebreanu, omul de teatru* de Constantin Paiu („O cercetare atentă, cuprinzătoare și pertinentă a activității și operei teatrale a lui Liviu Rebreanu“); *Macbeth „cu măști“. Caietul unui spectacol de Ion Sava* de Virgil Petrovici; *Magia lumii de spectacol* de Natalia Dănilă („Simțim în toate paginile fiorul benefic al îmbinării armonioase dintre aceste două aspecte ale personalității autoarei: capacitatea teoretică și praxa scenică, ceea ce conferă cărții o ținută științifică în măsură să slujească de model și să fie inclusă în bibliografia domeniului la orice nivel“); *La vie en rose cu Clody Bertola* și *Regele scamator Ștefan Iordache* de Ludmila Patlanjoglu; *Planeta Silvestru* de Petre Bokor ș.a.

Precum se poate vedea, prea lesne, Ștefan Oprea este un *mărturisitor* asupra epocii teatrale *în miezul fierbinte* al căreia a trăit, continuându-l astfel,strălucit, pe Valentin Silvestru (și pe D.I. Suchianu, în filmografie), chiar dacă fără a-l putea rivaliza din punctul de vedere al capacităților organizatorice, manageriale, ale acestuia, de *ferment* teatral.

Cărțile lui Ștefan Oprea, cum este și aceasta, **Căruța lui Thespis**, reprezintă un autentic tezaur de informație (documentar) și de judecată asupra actului teatral contemporan (cu tot ce înseamnă el: dramaturgie, regie, spectacol, actorie, scenografie, carte de teatru, festivaluri, colocvii, reviste ș.a.m.d.), ce incită adesea, fixând întotdeauna în memorie evenimentele acestei lumi din jurul scenei, ceea ce, oricum am lua-o, nu este la îndemâna oricui. E faptul pentru care Ștefan Oprea trebuie elogiat pe deplin.

Mircea MORARIU

Restituire

Grație eforturilor deloc neglijabile ale Michaelei Spinei și ale lui Victor Spinei, ne este restituită una dintre cele mai însemnate contribuții ale cercetării filologice românești la studiul literaturii franceze. E vorba despre *Istoria literaturii franceze – Clasicismul și literatura de idei,* varianta pentru tipar datorată celor doi alcătuitori ai ediției apărută în 2004 a cursului pe care Basil Munteanu l-a susținut la începutul anilor '40 la Universitatea din București, curs ce a circulat în mediile academice în formă șapirografiată. Modificările pe care îngrijitorii ediției le-au adus textului originar par a fi minime, intenția lor declarată fiind să nu altereze substanța expunerilor ce au făcut din Basil Munteanu o figură de referință a lumii universitare de dinainte de atât de pernicioasa reformă a învățământului instituită de regimul comunist în l948 și care a început prin îndepărtarea de la Catedră a numeroase valori autentice, cu solidă formație universitară, înlocuite cu personaje obscure, lipsite de relevanță. Era încheiată astfel o perioadă de haos, după cum o caracteriza G. Călinescu, mult prea repede devenit tovarăș de drum al noului regim, manevră ce nu avea să-l scutească însă de umilința de a fi el însuși îndepărtat din învățământul superior în ianuarie 1949

Licențiat al Facultății de Litere și Filosofie a Universității din București în 1920, beneficiar al unei burse oferite de Școala Română de la Fontenay-aux-Roses creată la inițiativa lui Nicolae Iorga, Basil Munteanu a refuzat să se întoarcă în țară în momentul epuizării termenului legal prevăzut de contractul de studii, dornic să obțină un doctorat în limba și literatura franceză într-o universitate pariziană, după o solidă documentare pe care socotea că i-ar putea-o oferi doar frecventarea bogatului fond documentar depozitat la Biblioteca Națională. Doar către sfârșitul anului 1939, după ce a publicat în Franța o solidă *Panorama de la litterature roumaine contemporaine,* însă fără a fi intrat în posesia doctoratului dorit, va reveni Basil Munteanu în România, unde, după un timp și după susținerea unei teze de doctorat mai puțin pretențioase, dar nu fără oarecari dificultăți, a izbutit să devină profesor la Universitatea bucureșteană. Ca dovadă a temeiniciei studiilor sale stă felul în care își va structura cursul dedicat epocii considerate a fi *cea mai consistentă și mai bine definită a literaturii franceze – clasicismul.* Profesorul a gândit două serii de conferințe: *o parte ideologică, de gândire, și de doctrină* și *o parte propriu-zis literară, îndeosebi poetică.* Această modalitate de organizare a prelegerilor consacrate unei perioade individualizate prin faptul că *în nici o altă epocă atâtea și atât de mari analogii între societate și literatură* era dictată de necesitatea familiarizării studenților cu *armătura de idei* pe care i-au procurat-o epocii clasice teoreticienii și gânditorii pe care profesorul îi cunoștea grație unei frecventări asidue a textelor, unele extrem de rare, dar pe care cercetătorul le cunoaște și sistematizează într-un mod extrem de pertinent. Editura Enciclopedică a pus la dispoziția cititorilor partea consacrată istoriei ideilor, cea pe care profesorul Basil Munteanu a susținut-o în limba română și unde doar exemplificările sunt în franțuzește, o parte care mie îmi era necunoscută. Am avut ocazia să parcurg însă, în urmă cu ani de zile, grație unui exemplar șapirografiat, secvența propriu-zis literară a cursului și nutresc convingerea că ambele sunt extrem de folositoare, păstrându-și interesul în ciuda trecerii timpului și a progresului cercetării pe tărâmul perioadei examinate în respectivul manual Această modalitate de organizare a prelegerilor consacrate unei perioade individualizate prin realitatea că „în nici o altă epocă nu se pot percepe atâtea și atât de mari analogii între societate și literatură“ era dictată de necesitatea familiarizării studenților cu „armătura de idei“ pe care i-au procurat-o epocii clasice teoreticienii și gânditorii pe care Basil Munteanu îi cunoaște grație studierii asidue a textelor, unele extrem de rare, dar pe care profesorul le cunoaște și sistematizează într-un chip extrem de convingător.

Pentru istoria literară tradițională pe care o ilustrează strălucit Basil Munteanu, secolul al XVII-lea francez se confundă cu perioada clasică. Dar pe urmele lui Ferdinand Brunetière, Basil Munteanu operează în interiorul acestei epoci cât se poate de vaste o seamă de diviziuni, cea mai semnificativă fiind aceea a preclasicismului (delimitată de arcul de timp dintre 1605–1659), epocă socotită a fi „tulbure, turbulentă, de luptă, viu colorată, de pregătire, de căutare, de formulare de principii“. Câtiva ani mai târziu, aceste dominante, extrem de bine surprinse de Basil Munteanu încă din prelegerea inaugurală, vor conduce la concluzia că secolul al XVII lea este deopotrivă unul al barocului dar și al clasicismului. În 1963, Jean Rousset va consacra o carte exemplară studierii primului curent menționat, *La litterature de l'age baroque en France.* De obicei, zbaterea dintre baroc și clasicism e rezumată prin cazul Corneille, respectiv prin diferențele sesizabile între *Le Cid*, pe de o parte, și *Horace, Cinna* și *Polyeucte*, pe de altă parte. Excesive uneori, regulile pe care clasicismul le impune artistului, îi apar lui Basil Munteanu drept „legitime în sine“, și îi vor determina pe o seamă de cercetători să opereze dihotomia în virtutea căreia acestea vor fi ca o permanentă frână la Corneille, dar îi vor veni ca o mănușă lui Racine, punctul culminant al confruntării dintre cei doi fiind reprezentat de eșecul cornelian numit *Tite et Berenice* și succesul racinian *Berenice.* Noua critică va ataca cu dezinvoltură tocmai secolul al XVII-lea, considerat ca perioadă de cercetare predilectă a criticii tradiționale și universitare, rezultatul fiind evidențierea unor noi fațete ale unei epoci literare ofertante și care se va dovedi greu, dacă nu imposibil de cuprins în scheme prestabilite.

Pentru Basil Munteanu, semnalmentele exterioare a căror cunoaștere înlesnește „pătrunderea în templul clasic“ trebuie completată cu o foarte bună cunoaștere a cartezianismului, acel „raționalism intuitiv“ care, sub atâtea raporturi reprezintă ideologia clasică și conlucrează cu ea, dar și a jansenismului, cel mai activ curent religios al veacului.

Cartezianismul și jansenismul se situează pe poziții ireconciliabile în privința felului în care vor privi știința, iar această opoziție e ilustrată de complexitatea personalității lui Pascal. Pentru Basil Munteanu, acțiunea jansenismului „a fost probabil decisivă împotriva înfloririi libertinismului, burlescului și a religiozității dulci și moderne, care riscau să compromită severa dezvoltare a literaturii clasice. Jansenismul a jucat atunci fără îndoială rolul unei frâne și al unei discipline riguroase. Acțiunea lui se conjugă, deci, cu aceea a doctrinei clasice propriu-zise“. Va mai trebui să mai așteptăm ani buni pentru ca o lucrare de căpătâi precum e cea a lui Lucien Goldmann, *Le Dieu caché,* să certifice natura raporturilor dintre Racine și Pascal, ca și rolul jansenismului în acest sens. Cercetătorul român are meritul de a fi observat încă din 1940 că pe terenul luminos al raționalismului ce definește secolul al XVII-lea francez, „Jansenismul și cartezianismul au colaborat în mod armonios, după cum au colaborat și la acreditarea maximă a disciplinei și rigorii în toate domeniile intelectuale și morale.“

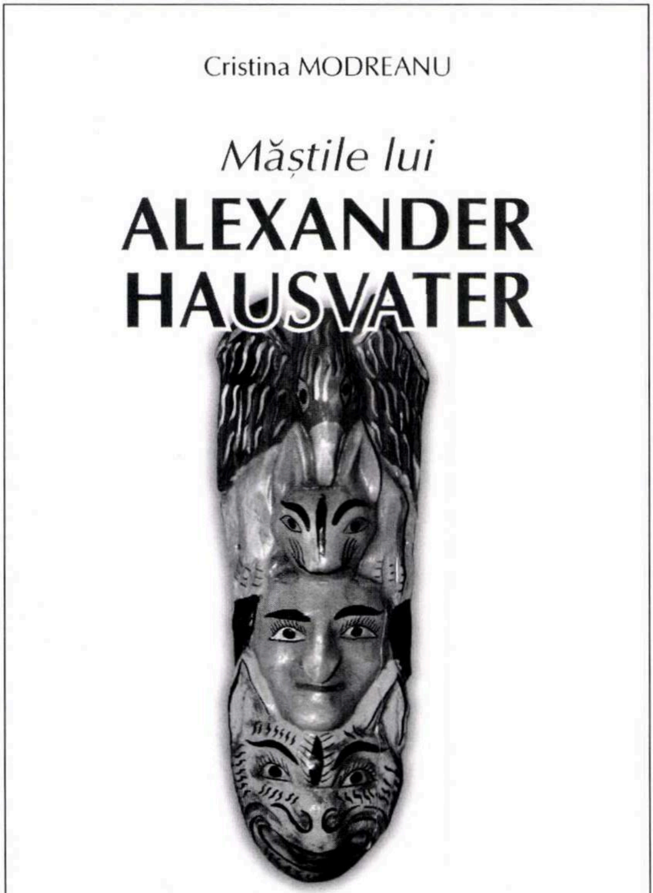
Pe lângă capitolele consacrate lui Pascal și jansenismului, cel ce e astăzi preocupat de cunoașterea acestei perioade, în care s-a născut „literatura unei elite, a unei nobleți de sânge și de suflet, singura susceptibilă să o guste, să o înțeleagă și, în mare măsură, să o determine și să o modeleze“, poate consulta cu profit maxim paginile despre modelul cartezian al lui *hônnete homme,* ca și cele dedicate studierii regulilor, a felului în care acestea își definesc substanța prin textele a diverși teoreticieni italieni și francezi. Iată, bunăoară, cum nuanțează profesorul român importanța și funcțiile regulilor – „Din fericire, marii creatori ai clasicismului au talent și chiar geniu. La Fontaine, Molière, Racine respectă regula în măsura în care ea îi ajută să-și realizeze opera, să atingă scopul suprem al poetului, acela de a plăcea unui public luminat“. De altminteri, verbul *plaire* (a plăcea) e considerat drept dominant pentru dreapta percepție a substanței doctrinei clasice.

Expunerea e, în general, sobră, cu grijă evidentă pentru păstrarea comunicării cu studenții. Auditoriul e considerat partener în procesul descoperirii specificităților unei perioade cu care, dincolo de orice îndoială, profesorul empatizează. Astfel se explică elanurile poetice ce-și fac loc în economia cursului – „Apropiat de terenul acestei oaze sufletești, acestei reculegeri, clasicismul se revelează în toată splendoarea originalității sale, cu multiplicitatea sensurilor lui adânci, ne apare original tocmai prin totala lui dezinteresare de originalitate. Ne apare adânc tocmai fiindcă nu conține nimic senzațional și accidental. Ne apare puternic tocmai prin echilibrul, moderația și modestia lui voită“.

Editura Enciclopedică se cuvine apreciată pentru dorința îndeplinită de a fi tipărit o carte despre o epocă cu pasiune cercetată, care, respectând canoanele universitare, e de natură să-ți ofere numeroase informații ce te invită la aprofundare.

Dincolo de mască

După un debut editorial remarcabil prin cartea *Șah la regizor* (2003), în care investiga semnificative aspecte ale spectacologiei românești contemporane, criticul de teatru Cristina Modreanu ne prilejuiește un nou motiv de satisfacție grație volumului *Măștile lui Alexander Hausvater*, apărut în 2005 sub egida Fundației Culturale „Camil Petrescu“ și a revistei „Teatrul azi“. În realitate, scriind o carte cu și despre Alexander Hausavater, Cristina Modreanu deconteaază o datorie mai veche căci, așa după cum ea însăși mărturisește încă din primele rânduri ale capitolului introductiv intitulat *Cine are nevoie de Hausvater,* întâlnirea dintre ea, pe atunci elevă de liceu într-un orășel de provincie situat nu departe de București, și unul dintre cele mai percutante spectacole ale regizorului, *...au pus cătușe florilor;* înfăptuit pe scena Teatrului „Odeon“ din București a însemnat declicul, respectiv bucuria de a descoperi un alt fel de teatru, în care trebuie să te implici total, fără rezerve. În subsidiar, prin această carte scrisă cu minuție, Cristina Modreanu pare a-și asuma deopotrivă sarcina de a plăti, prin eforturi proprii, o restanță a breslei criticilor de teatru care, crede colega noastră, poate nu au fost suficienți pregătiți, nu au avut disponibilitatea intelectuală ori, simplu, nu au vrut să recepteze cu suficientă deschidere inovațiile pe care le aducea felul de a gândi și a înscena spectacolul de teatru specific stilului lui Alexander Hausvater. Sunt o seamă de indicii că, fascinată de revenirea în țară a lui Andrei Șerban, de reîntâlnirea cu fermecătorul și iconoclastul regizor cu aer de legendă, care, într-un mod nu întotdeauna delicat, îi arăta criticii, și nu numai ei, decalajele de concepție și de practică dintre teatrul românesc și cel săvârșit pe alte meleaguri, breasla comentatorilor de spectacole nu a mai dispus de suficiente resurse spre a analiza cu un entuziasm similar inovațiile aduse de Hausvater. Spun că „sunt indicii", fiindcă nu cred că, de fapt, Hausvater ar avea motive serioase ca, din perspectiva timpului, să se declare tocmai nemulțumit de calitatea lucrărilor critice generate de creația sa. Montările lui, fie ele bune ori mai puțin bune, au fost consemnate nu doar cu conștiinciozitate, ci și cu suficientă implicare, fapt explicabil prin detaliul că ele nu acceptă vecinătatea cu criticul leneș ori plictisit. Neîndoielnic, în jurul lui Hausvater și al montărilor sale, s-au creat mituri și s-au născut legende, sigur că s-au insinuat și fals generalizatoare clișee de gândire, dintre care cel mai uzitat e acela că regizorul „dezbracă actorii" și exhibă sexualitatea, dar nu e mai puțin adevărat că, pe de altă parte, o montare semnată de el nu e niciodată privită cu indiferență, că și atunci când o respingi ești obligat să produci argumente nicidecum adjective. În plus, știu că în perioada directoratului și a marilor succese de la Naționalul bucureștean, Andrei Șerban vedea în protagonistul cărții un concurent real, ceea ce – să recunoaștem – nu e tocmai puțin lucru.


Cristina MODREANU
Măștile lui
ALEXANDER
HAUSVATER

Citind cartea, văzând felul în care se confesează și se autoevaluează Alexander Hausavater, cum percepe el „teatrul din noi", ca și „teatrul lumii", îi dai dreptate Cristinei Modreanu, atunci când în capitolul final al cărții, intitulat *Măștile lui Alexander Hausvater*, scrie că acesta „e omul cu multe iubiri din care se hrănește pe el și arta lui. Și e omul cu multe măști. Probabil că nu a avut mai multe decât alții, dar el, spre deosebire de cei ce le ascund, poartă aceste măști la vedere, cu naturalețe". Îi dai dreptate, de asemenea, lui Hausvater însuși atunci când afirmă că planificarea ar fi dușmanul teatrului, cu precizarea că prin „planificare" s-ar putea înțelege excluderea surprizei ca element fundamental al actului scenic. Cum destinul însuși al regizorului a scăpat oricărei planificări, el fiind esențialmente unul atipic, e cum nu se poate mai firesc ca protagonistul să creadă în „ciudatul rol al întâmplării", iarăși cu amendamentul că inteligența l-a slujit întotdeauna să întoarcă soarta în favoarea lui și s-o îndrepte către ceea ce s-a dovedit a fi reala sa vocație.

În „confesiunile personale" pe care Cristina Modreanu le obține în rama unui foarte bun interviu, intitulat *Hausvater despre Hausvater,* nu vom găsi nicidecum poncife de tipul „ de mic doream să fac teatru". Născut la București într-o înstărită familie evreiască ce, până la un moment dat, a dus o viață și fără griji, dar și fără false pudori, Alexander Hausvater a frecventat de la o vârstă fragedă teatrul, acesta i-a plăcut, dar nu s-a gândit nici o clipă la el ca la o posibilă profesie. După plecarea mai curând forțată în Israel, țară cu destin zbuciumat ce i-a rezervat noului său locuitor și familiei sale un destin asemenea, legăturile lui Hausvater cu teatrul și-au păstrat constanța, dar fără scopul declarat de a le transforma în profesiune. Alegând să studieze antropologia și ajungând pe tărâm irlandez, viitorul regizor a luat cunoștință de scrierile lui Synge, iar pe Insula Aran a încercat să facă un experiment cu conotații teatrale, după care, odată revenit la Universitate, străduindu-se să refacă ceea ce înfăptuise pe insulă, cineva, nimeni altul decât S. W. Cusack, i-a văzut producția și l-a invitat să lucreze pe o mare scenă profesionistă, așa încât „în întâlnirea dintre necesitatea teatrală și forma convențională a teatrului s-a născut un regizor, un regizor care nu voia să fie regizor și care a reacționat foarte uimit atunci când a primit felicitări pentru **regia** lui".

Interviul se citește cu plăcere intelectuală, fiindcă pătrunzând în „muzica unei vieți" extrem de tumultuoase, el se metamorfozează programatic într-o șansă de a intra în contact cu felul în care gândește teatrul nu doar practicianul, ci și remarcabilul teoretician care e Alexander Hausvater. El construiește o fragmentară poetică a artei pe care o slujește, vorbește ca un veritabil teatrolog despre actori și public, despre spectatorul pe care și-l dorește, un spectator ce vine la teatru nu spre a pune note, ci mânat de o productivă curiozitate, însușire cu atât mai necesară pentru criticul de teatru. Călătorind mult, regizorul a fost mereu atent la oameni, s-a străduit să-i înțeleagă. Și pot spune că pe noi, românii, ne-a dibuit perfect, cu ezitările și lașitățile noastre, cu eternul „nu se poate" care ascunde lenea, cu un conservatorism ce s-a dovedit a nu fi din cale-afară de benefic în raporturile noastre extrem de complicate cu istoria

Regizorul are calitatea fundamentală de a-și convinge colaboratorii să-l urmeze, însușire fără de care cred că nu se poate să existe regizorul autentic, iar despre aceasta depune mărturie capitolul *Colaboratorii despre Hausvater*, în vreme ce secvența *Hausvater despre lume și teatru* îți induce regretul că regizorul nu își află răgazul de a scrie o carte de teorie teatrală. Extrasele din cronici sunt fatalmente selective, dar parcă prea sărace. În România s-a scris mai mult și mai substanțial despre creația regizorului, aici fiind un minus al cărții.

Dar important e că, fiind „deschisă la minte", cum o caracterizează regizorul, Cristina Modreanu a știut să-și stimuleze interlocutorul, cartea fiind, așadar, o izbândă, căci tânărul critic pornit să cerceteze „măștile lui Hausvater" ajunge să descopere și să ne împărtășească ceea ce se află dincolo de mască.

Cristina Modreanu *Măștile lui Alexander Hausvater*; Fundația Culturală „Camil Petrescu" și Revista „Teatrul azi"; București, 2005.

Sa epilăm spre vest

În urmă cu mai mult de patru ani, comentam volumul de teatru *Black milk* al Savianei Stănescu apărut în ediție bilingvă româno-engleză prin concertarea eforturilor Editurii *Muzeului Literaturii Române* și Editurii *Norii*. La data la care recenzam cartea, autoarea tocmai plecase în Statele Unite spre a urma cursuri de dramaturgie, dintre acelea care există în universitățile de pe respectivele meleaguri și care, chiar dacă nu oferă rețete miraculoase prin administrarea cărora devii autor de literatură dramatică, profesionalizează scrisul pentru teatru, îți pun la dispoziție o seamă de strategii grație cărora textul se supune legilor scenei. În momentul respectiv, Saviana Stănescu reprezenta, incontestabil, liderul de piață al noului val de scriitori interesați să scrie pentru teatru. O piesă, *Proscrisa*, îi fusese jucată de Teatrul din Galați, o alta, *Apocalipsa gonflabilă,* fusese declarată câștigătoarea concursului *Piesa anului*, organizat de UNITER, alte scrieri îi fuseseră reprezentate integral ori parțial în spectacole montate de regizorul Radu Afrim. Stilul Savianei Stănescu părea definit – preferința pentru frânturi de personaje, pentru metaforă mergând până la topirea frontierelor dintre liric și dramatic, propensiunea pentru aparență, pentru o acțiune neprecizată, maleabilă, o relație de independență față de regulile poveștii clasice, convingerea că spectacolul e *afară*, ceea ce însemna că receptorului îi erau propuse exerciții de decodare nu întotdeauna din cale afară de ușoare, un *joc secund* de extracție poetică etc. Ar mai fi de evidențiat înclinația spre caricatural, spre îngroșarea unor situații, primar comice, duse uneori în zona grotescului.

În cei patru ani, ce au trecut de atunci, am mai primit sporadic vești despre felul în care și-a rostuit viața literară pe meleaguri americane scriitoarea. A urmat cu folos respectivele cursuri, a frecventat mediile teatrale, unele texte i-au fost jucate, a stabilit relații de colaborare cu regizori, lucru fundamental într-un spațiu cultural în care există bunul obicei potrivit căruia textul dramatic se naște și se modifică în funcție de necesitățile spectacolului și de spațiul în care acesta se joacă. Dar toate aceste vești erau simple vorbe în lipsa mijlocului de control reprezentat de accesul la noile producții.

În vara lui 2005, a venit și doritul instrument concretizat din nou printr-o ediție bilingvă, intitulată *Să epilăm spre vest* care antologhează trei piese ale Savianei Stănescu traduse de Eugen Wohl și apărute la Editura Eikon și Biblioteca Teatrului Imposibil din Cluj. Mai corect spus, e vorba despre două piese și jumătate, căci *Iocastele* e un text dramatic pe care autoarea l-a scris împreună cu regizorul Richard Schechner. Există o seamă de elemente ce probează schimbări, unele chiar de substanță, ale felului în care Saviana Stănescu concepe acum scrisul pentru teatru. Ea contractează o seamă de datorii față de o tradiție ce se dovedește a nu fi nici perimată, nici nesănătoasă – personajele au o identitate mult mai bine precizată, acțiunea e condusă în conformitate cu o logică dramatică, care, deși nu exclude, așa cum se întâmplă chiar cu piesa ce dă titlul volumului, ambiguitatea sfârșit/început ține cont de necesitatea existenței unui crescendo. Predilecția pentru caricatural rămâne o invariantă. Numai că aceste *îndatorări* și *constante* se combină benefic cu ceea ce s-ar putea numi o *postmodernitate asumată*. Scriitoarea concentrează acțiunea în secvențe delimitate ca atare prin *titluri* care în spectacol sunt vizualizate, probabil, prin recursul la tehnicile multimedia ce îngăduie deopotrivă renunțarea la scenografia clasică în favoarea celei dinamice, înmagazinate în laptopul care permite elaborarea unor spațialități în oglindă.

Cel mai reușit text mi se pare a fi *Să epilăm spre vest*, subintitulat *o poveste păroasă în două acte și patru anotimpuri*, text relativ simplu, cu grijă pentru poveste, cu o referențialitate evidentă, dar nu agresivă. Aparent, ne aflăm în fața unei piese ce decontează dezamăgirile unei cosmeticiene, pe numele ei Daniela, care alege soluția măritișului cu un necunoscut american spre a scăpa de sărăcia la care o condamnă realitățile dezamăgitoare ale unei Românii formal scăpată de comunism și de întruchipările sale malefice absolute – Elena și Nicolae Ceaușescu. Ajunsă într-o Americă deloc primitoare, urmărită de stigmatul de a proveni dintr-o țară din lumea a treia, Danielei îi va fi rezervat statutul de cetățean de rangul al doilea, chiar dacă nu va împărtăși destinul lui Uros, fost profesor universitar de greacă și latină, acum *homeless* ce trăiește în metroul din Times Square. Secvențele sunt, așa după cum spuneam, disparate, dar totuși combinate într-o gramatică textuală și într-o sintaxă dramaturgică bine stăpânită, legile timpului sunt suspendate prin recursul frecvent la analepse ce recompun foaia de parcurs a personajului principal, un fel de *alter-ego* al autoarei inteligent distilat, un personaj care, dincolo de indiferența soțului potențial și de ostilitatea viitoarei cumnate, Gloria, nu se va putea niciodată abstrage de sub dominația spațiului originar, marcat, pare-se, pentru eternitate, de efigiile grotești ale fostului cuplu dictatorial. Trăind această *poveste păroasă, incredibilă, improbabilă, melodramatică,* Daniela realizează că singura sa datorie e de a-și asigura o viață normală și asta în pofida faptului că fantomele zgomotoase și agresive i-au *epilat* sufletul.

Tot despre foile de parcurs ale unor personaje condamnate să nu scape de reziduurile morale ale lagărului comunist vorbește și cea de-a doua piesă din antologie, *Pantofii lui Lenin.* Titlul metaforic, plurisemantic, abil explicitat în economia piesei, face referință deopotrivă la un accident dramatic – cu ocazia demolării unei statui a lui Lenin *pantoful* acesteia i-a zdrobit piciorul micului Vlady – dar și trimite cu gândul la imposibilitatea de a scăpa de sub cizma unei ideologii distrugătoare. La prima vedere, ne confruntăm cu o poveste nițeluș melodramatică ce se consumă într-o societate puternic polarizată între bogați și săraci, cu imigranți care au reușit fiindcă au fost agenți dubli, servind deopotrivă CIA și K.G.B. (iar aici acțiunea ia turnură de *policier*), cu oameni ce își conștientizează condiția – e vorba de o femeie fost corespondent de război, fost angajat al *Europei Libere*, preocupată acum de masa de azi și de cea de mâine pe care nu e tocmai ușor să ți-o asiguri –, de alții pur și simplu anihilați social (Hassan – fost poet musulman bosniac). Dar indiferent de condiția lor socială, toți protagoniștii piesei trăiesc drama *nerecunoașterii*, a incomunicabilității, a imposibilității ieșirii de sub apăsarea amintirii *socialismului real* simbolizat de traumatizantul pantof al lui Lenin. Și de data aceasta, acțiunea se desfășoară într-o scenografie simplă, funcțională, putând ușor și rapid constitui mai multe locații – nici nu e neapărată nevoie de decor realist, căci *o masă, un computer, mai multe scaune pot sugera orice decor.*

Rescriere nonconformistă a mitului antic, *Iocastele* repoziționează personajul feminin care, de altminteri, e scindat în diverse *alter-egouri* (Ioio, Iono, Ioco) cu toatele convocate într-un soi de *talk-show* moderat de personajul-simbol Media. Un *talk-show* care devine un *talk-show* în care figurile mitologice sunt devalorizate cu umorul concretizat de realitatea potrivit căreia exiști doar dacă ești *promovat* de televiziune.

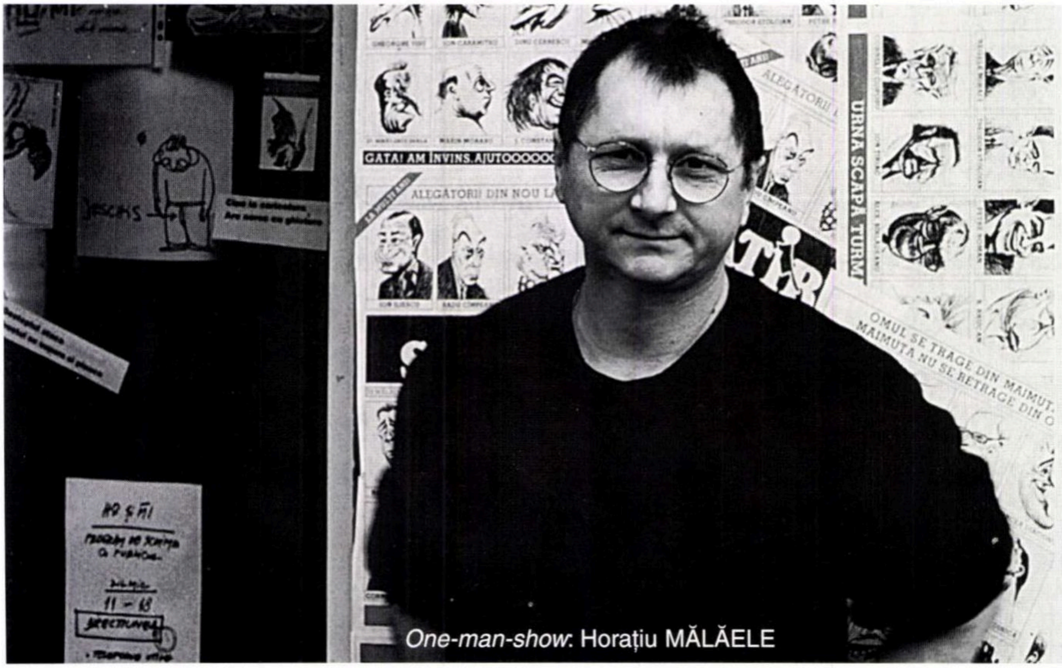
Traducerea lui Eugen Wohl mi se pare izbutită și subordonată necesităților replicii dramatice. Extrem de interesantă și pertinentă e și *Prefața* concepută de același tânăr și inteligent teatrolog. Totuși, cu riscul de a fi acuzat că aș căuta nod în papură, nu mă pot abține să nu îi atrag atenția mai tânărului meu confrate asupra ridicolului reprezentat de încercarea evitării unor iluzorii cacofonii cu ajutorul unui supărător *și* introdus acolo unde nu e cazul – *„eu ca* și (sic!) *reporter"*, ori asupra utilizării deplasate a verbului *a servi* în fraza *„Gloria și Charlie sunt într-un restaurant. Au terminat masa și acum* servesc (sic!) *ceaiul".* Altminteri, subscriu la observația sa, în conformitate cu care în volumul *Să epilăm spre vest* avem trei texte de spectacol autentice, adică dramaturgie românească scrisă la standardele culturii occidentale. Să vedem cât de rapid își vor găsi aceste texte drumul spre reprezentare.

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU-MUREȘ

Ⓟ

Teatrul „George Ciprian", Buzău la început de stagiune:

Iona de Marin Sorescu, regia: Mona Gavrilaș. Cu Virgil OGĂȘANU


GATA! AM ÎNVINS.AJUTOOOOOO
ALEGĂTORII DIN NOU LA
URNA SCAPĂ TURM
ALEGĂTORII
OMUL SE TRAGE DIN MAIMUȚ
MAIMUȚA NU SE RETRAGE DIN O
DESCHIS

One-man-show: Horațiu MĂLĂELE

În pregătire:

Steaua fără nume de Mihail Sebastian, regia: Anca Maria Colțeanu.
În imagini: Ana-Ioana Macaria, Emil Hossu și Anca Maria Colțeanu
(scene din repetiție).

Foto: Ciprian Duică

Foto: Ciprian Duică

Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre,
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“, din care au apărut:

La vorbă cu **VLAD MUGUR**
(interviu de Florica Ichim)

Ursit scenei: **MIHAI POPESCU**
de Margareta Andreescu

El, vizionarul: **AURELIU MANEA**

Un personaj tainic:
ELIZA PETRĂCHESCU
de Mihaela Tonitza-Iordache

Un cavaler fără iluzii:
PETRE SAVA BĂLEANU
de Constantin Paraschivescu

O viață în sute de roluri:
MARGARETA BACIU
de Sorina Bălănescu

Histrion de cursă lungă:
GHEORGHE DINICĂ
de Constantin Paraschivescu

Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**

MARIOARA VOICULESCU –
Jurnal. Memorii

DAN MICU – ***Un destin spulberat***
de Doina Papp

VASILE COSMA –
Actor sub zodia Shakespeare
de Alexandru Firescu și
Constantin Gheorghiu

Conversație în șase acte cu
TOMPA GÁBOR
(interviu de Florica Ichim)

Patima pentru teatru sau
VIRGINIA ITTA MARCU
de Constantin Paraschivescu

GEORGE CONSTANTIN
și comedia sa umană
de Florica Ichim

Cu ochii deschiși sau
IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu

IOSIF HERȚEA –
vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru

Măștile lui ALEXANDER HAUSVATER
de Cristina Modreanu

Surâzător comediantul trecea:
MILUȚĂ GHEORGHIU
de Sorina Bălănescu

ÎN CURÂND, DOUĂ NOI SUPLIMENTE:

Seria **„ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE“**

În curs de apariție:

Mnemosina, bunica lui Orfeu
de Cătălina Buzoianu

Însemnări teatrale
de Camil Petrescu (2 vol.)

Seria **„DRAMATURGIE DE AZI“**

În curs de apariție:

Teatru spaniol contemporan
(Antologie alcătuită de Ioana Anghel
și Andreea Dumitru)

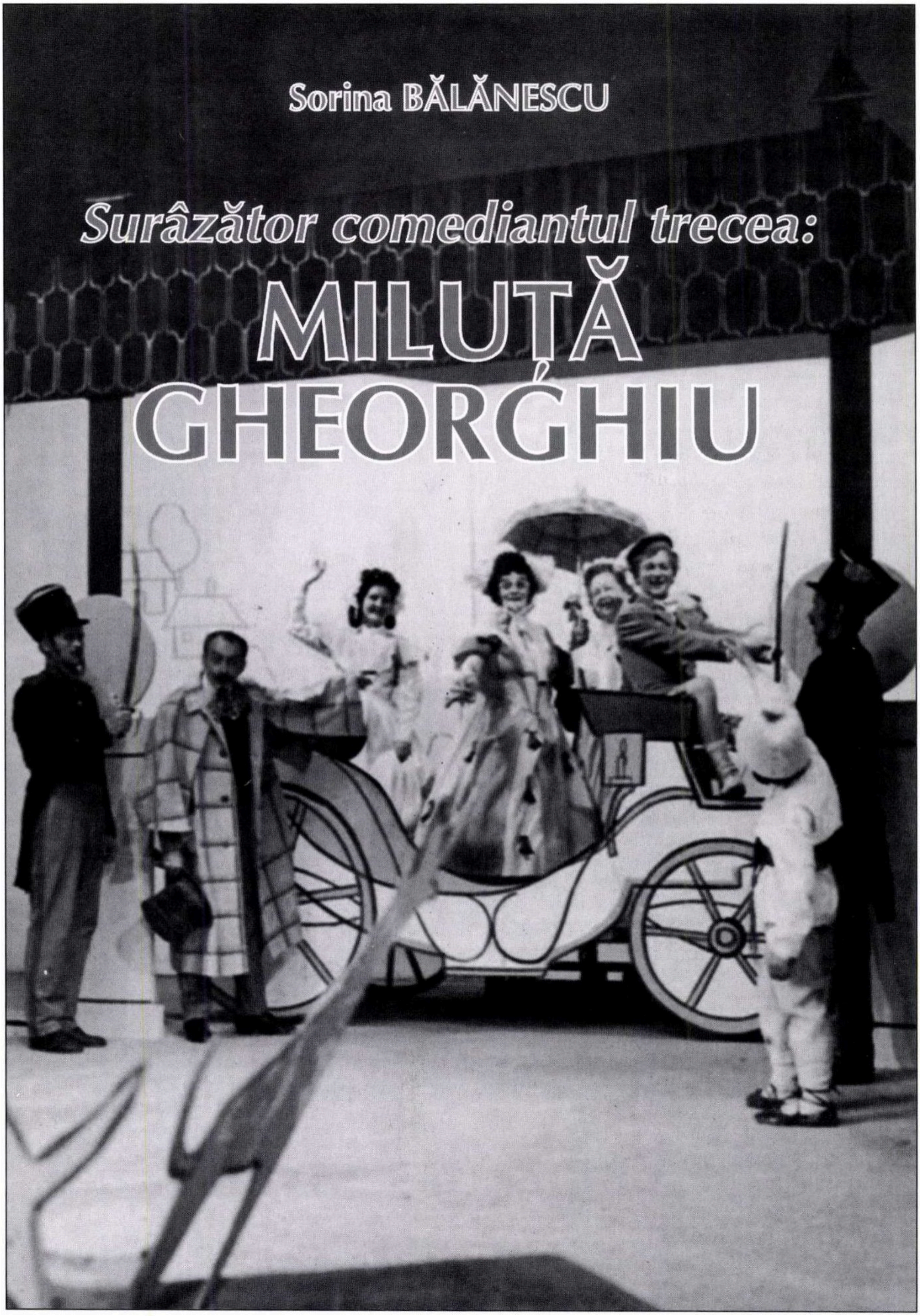
Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 40 lei (400.000 lei vechi), iar întregul set de 18 cărți apărute poate fi procurat cu doar 180 lei (1.800.000 lei vechi). Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2006, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele:
326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM,
sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ.

VĂ MULȚUMIM!

Sorina BĂLĂNESCU

Surâzător comediantul trecea:

MILUȚĂ GHEORǴHIU



Marinela ȚEPUȘ și Andreea DUMITRU

IOSIF HERȚEA –

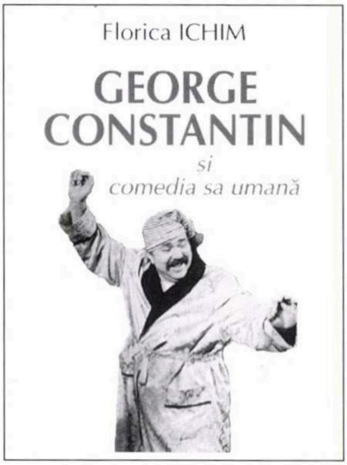
vrăjitor de sunete ciudate

SUMAR

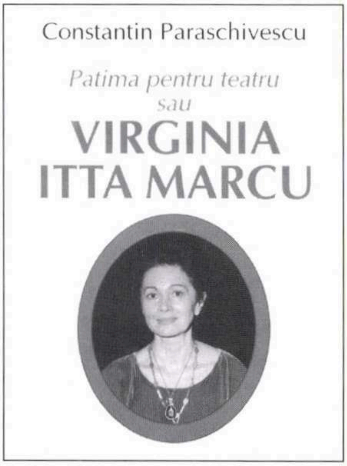
- 1 **2005. Anul Cervantes**
  - 3 *Despre Cervantes și despre „Don Quijote“* de Cătălina Buzoianu;
  - 6 *Don Quijote în balet* de Laura Hormigón (traducere de Ioana Anghel).
- 11 **Festivalul Național de Teatru**
  - Marina Constantinescu: *Argument; Comunicatul festivalului; Autoprezentări.*
- 20 **Colocvii, Festivaluri, Gale, Aniversări**
  - 20 **CLUJ:** *Jocul de-a puterea* de Crenguța Manea.
  - 22 **REȘIȚA:**
    - 22 *Colocviul național de regie* de Mircea Morariu;
    - 24 *Reflecții la un colocviu* de Constantin Paraschivescu.
  - 25 **MANGALIA:** *Gala Tânărului Actor – 2005* de Antoaneta Iordache.
  - 30 **GALAȚI:**
    - 30 *„Grea misie“ – un festival, și încă unul de comedie!* de Natalia Stancu;
    - 32 *50 de ani de teatru la Galați* de Natalia Stancu.
  - 34 **BUCUREȘTI:** *Încă o șansă...* de Corina Herghelegiu;
    - 36 *Festivalul din cort* de Maria Sârbu;
    - 37 *Tânărul veteran* de Constantin Paraschivescu.
- 38 **Eseuri**
  - 38 *Piciorul amputat al Desdemonei și chirurgia postmodernismului* de Angelina Roșca;
  - 46 *Sincretismul postbelic, modalitate de extindere a teatralității* de Oltița Cîntec.
- 54 **Interviuri**
  - 54 Sergiu Tudose: *„Categoric și pentru totdeauna, prefer teatrul!“* interviu realizat de Oltița Cîntec;
  - 58 Claudiu Goga: *„Îmi place să spun în spectacolele mele povești și să emoționez publicul“* interviu realizat de Maria Sârbu;
  - 63 Adriana Grand: *„Și teatrul absurdului și teatrul metaforic trebuie abordate realist“,* interviu realizat de Doina Modola.
- 68 **Spectacole**
  - **TIMIȘOARA**
    - 68 *O sinteză superioară* de Doina Modola *(Scaunele* de Eugen Ionescu – Teatrul German de Stat);
    - 73 *Faust, acest Don Juan* de Andreea Dumitru *(Don Juan și Faust* după Christian Dietrich Grabbe – Teatrul Maghiar „Csiki Gergely“);
    - 77 *Aduși, goi, în cușcă, într-un laborator cu savante* de Ion Jurca Rovina *(Don Juan și Faust* după Christian Dietrich Grabbe – Teatrul Maghiar „Csiki Gergely“);

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“

Constantin PARASCHIVESCU
„Cu ochii deschiși“
sau
IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU



Florica ICHIM
GEORGE CONSTANTIN
și
comedia sa umană



Constantin Paraschivescu
Patima pentru teatru
sau
VIRGINIA ITTA MARCU

79 *Sub efectul rostirii tragicului* de Ion Jurca Rovina *(Mireasa din Messina* de Friedrich Schiller – Teatrul German de Stat).

CLUJ

80 *Julietele lui Visky Andras* de Doina Papp;
82 *O expunere plictisitoare* de Mircea Morariu *(Ivanca* de Lucian Blaga – Teatrul Național din Cluj).

TÂRGU MUREȘ

84 *Legături primejdioase* de Mircea Morariu *(Kamikaze* de Alina Nelega – Teatrul „Ariel“);
85 *Exercițiu de familiarizare* de Mircea Morariu *(Undeva în Seciuan*, după Bertolt Brecht – Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureș).

BRAȘOV

86 *Catalanul Sergi Belbel – în premieră absolută la Brașov* de Natalia Stancu *(După ploaie* de Sergi Belbel – Teatrul „Sică Alexandrescu“);
90 *În zona abținerilor* de Mircea Morariu *(Vă pupă Piticu' din Franța* de Antoaneta Zaharia – Teatrul „Sică Alexandrescu“.

BUCUREȘTI

92 *Cele zece minute de faimă* de Adrian Mihalache *(Chicago* musical după piesa omonimă de Maurine Dallas Watkins – TNB).

BRĂILA

94 *Cui îi e teamă de Radu Afrim?* de Adrian Mihalache *(Adam Geist* de Dea Loher – Teatrul „Maria Filotti“).

REȘIȚA

96 *O dilemă și soluțiile ei* de Mircea Morariu *(Pygmalion* de G.B. Shaw – Teatrul „G.A. Petculescu“);
98 *Exercițiu de purificare* de Simona Burtea *(În spatele ochilor* de Nava Semel –Teatrul „G.A. Petculescu“).

ARAD

99 *Jocul aparențelor* de Marinela Țepuș *(Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst – Teatrul „Ioan Slavici“).

CRAIOVA

101 *Marile speranțe, micile evenimente* de Crenguța Manea *(Romeo și Julieta* de William Shakespeare – Teatrul Național „Marin Sorescu“).

GALAȚI

102 *Un marș metaforic* de Ruxandra Anton *(Fuck you, Eu. Ro. Pa!* spectacol pe texte de Nicoleta Esinencu – Teatrul „Fani Tardini“).

PLOIEȘTI

104 *Teatrul muzical la Ploiești* de Mircea Ghițulescu *(Călători în voia sorții* de Cornel Udrea și Marcela Țimiraș – Teatrul de Revistă Majestic).
106 **Proiect D'AYA:** *„Nopți de teatru pentru zile mai bune!“ Punct și de la capăt* de Raluca Popescu.

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 11–12/2005
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: **FLORICA ICHIM**

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU

ISSN 1220-4676

108 **Proiect Craiova:** *Oskaras Korshunovas vine la Craiova* de Maria Sârbu.
109 **Noi în lume:** Michael Billington: *Un tric magic cu Molière* (traducere de Cătălina Panaitescu).
110 **Din lume**
110 **Edinburgh.** *Fringe – 2005* de Cristina Modreanu;
117 **Casablanca.** *Teatru studențesc* de Mircea Ghițulescu;
120 **Madeira.** *Șocul te(hn)ologic și alte impresii* de Elena Maria Șorban.
122 **Cartea de teatru**
122 *Dinspre absurd spre tragic* de Anca-Maria Rusu *(Teatrul absurdului. Între revelație filosofică și necesitate estetică* de Constantin Popa);
124 *Diagnostic clar și netrucat* de Roxana Croitoru *(Ieșirea din fașă* de Oltița Cîntec);
126 *Mărturisitor al epocii teatrale* de Constantin Cubleșan *(Căruța lui Thespis* de Ștefan Oprea);
129 *Restituire* de Mircea Morariu *(Istoria literaturii franceze – Clasicismul și literatura de idei* de Basil Munteanu);
131 *Dincolo de mască* de Mircea Morariu *(Măștile lui Alexander Hausvater* de Cristina Modreanu);
134 *Să epilăm spre vest* de Mircea Morariu *(Să epilăm spre vest* de Saviana Stănescu).
136 **Teatrul „George Ciprian", Buzău la început de stagiune**
144 **TVR Cultural se prezintă**

Cop. I: RODICA NEGREA în *Rose* de Martin Sherman.
Cop. II: VICTOR REBENGIUC în *Inimă de câine* de Bulgakov. Foto: A. Mihalcea.
Cop. IV: Criticul de teatru MARINA CONSTANTINESCU, directorul Festivalului Național de Teatru – 2005. Foto: Tudor Jebeleanu.

Revistă editată
de
FUNDAȚIA CULTURALĂ
„CAMIL PETRESCU"
cu sprijinul UNITER
și
Ministerului Culturii
și Cultelor

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH

(P)

TVR
CULTURAL

CICLUL CHARLIE CHAPLIN
Sâmbăta de la ora 14,00, la TVR Cultural

Ciclul Charlie Chaplin la TVR Cultural conține o serie de filme de marcă ale celebrului actor și regizor, urmate de câte un episod al documentarului Chaplin prin ochii prezentului. Documentarul reușește o prezentare aparte a operei lui Charles Chaplin, fiecare film al acestuia fiind comentat de un regizor contemporan, care ne împărtășește sentimentele sale legate de modul cum Chaplin i-a influențat și inspirat cariera cinematografică.

Sâmbătă 22 octombrie, TVR Cultural vă oferă de la ora 14,00 unul dintre cele mai celebre filme ale acestui geniu al cinematografiei: Timpuri noi (MODERN TIMES, SUA, 1936). Chaplin face din acest ultim film mut al său, presărat totuși cu efecte sonore, un adevărat manifest împotriva societății moderne, ultra-industrializate. Eroul său, Charlie, mereu în locul nepotrivit, la momentul nepotrivit, încearcă să țină piept unei linii de asamblare scăpate de sub control, apoi devine „cobai" într-un experiment cu un robot care ține neapărat să-i dea de mâncare ! În cele din urmă, după ce a trecut prin nenumărate peripeții, inclusiv printr-un azil de nebuni, Charlie întoarce spatele „beneficiilor" progresului, alegând să trăiască o viață mai puțin modernă, dar liniștită.

Filmul este urmat, de la ora 15,30, de episodul al patrulea al documentarului Chaplin prin ochii prezentului, episod care însoțește filmul cu o analiză interesantă și inedită a regizorilor Luc și Jean Pierre Dardenne.

TVR
CULTURAL

GEOGRAPHICA

Sâmbăta, ora 13,00

Moderator: Cristian Lascu
Producător: Daniela Mitache
Redactor: Liviu Tudora
Director de imagine: Mihai Buzura
Coordonator producție: Ioana Stan

Geographica, emisiunea oferită de TVR Cultural împreună cu revista National Geographic România, revine din această toamnă cu o nouă serie de subiecte incitante.

Moderată de Cristian Lascu, redactor șef al National Geographic România, desemnat în 1991 cel mai mare fotograf de peșteri din lume, emisiunea a fost concepută ca alternativă documentarele de pe canalele specializate, dar cu subiecte, în general, autohtone. Săptămânal, Geographica își poartă telespectatorii într-o călătorie prin spațiu și timp. Astronomia, arheologia, speologia, seismologia, ecologia, vor fi abordate într-o manieră accesibilă, dar riguroasă. Nici oamenii nu vor fi lăsați deoparte, antropologia găsindu-și un loc de cinste între temele propuse.

Vă așteptăm așadar în fiecare sâmbătă, de la ora 13.00, la TVR Cultural pentru o formidabilă călătorie alături de Geographica.

TVR
CULTURAL

Jurnalul Cultural
Martorul obiectiv al vieții culturale

În asumarea rolului de moderator al universului cultural românesc, în grila de programe a postului TVR Cultural, un rol important, poate cel mai important, este jucat de Jurnalul Cultural, singura emisiune informativă exclusiv culturală din România și una dintre puținele de acest gen din lume. Prin edițiile sale, de la orele 07.00, 18.50 și 21.45, Jurnalul Cultural aduce în fața publicului cele mai proaspete informații legate de cele mai recente expoziții, concerte, lansări de carte și orice alte evenimente culturale din România și din străinătate.

În România se face cultură și pentru că – în ciuda mutațiilor care au afectat rolul ei în viața noastră de dupa '89 – există încă mulți telespectatori care vor să-i cunoască pulsul. Dar –asta este, poate, miza cea mai ambițioasă a Jurnalului Cultural – și pentru că există foarte mulți oameni care consideră cultura un domeniu care nu-i privește. Ei sunt provocarea noastră.

Faptul că Jurnalul Cultural e unic în mass media din România ar fi fost un suficient motiv de mândrie. Dar poate cel mai important motiv este că ea, cultura, e o formă – cea mai înaltă – de organizare a haosului. Adresându-se, de regulă, unei minorități, cultura intimidează, produce impresia că este apanajul exclusiv al unei elite. Jurnalul Cultural încearcă zi de zi să spulbere această prejudecată. Așa cum încercăm și să prezentăm o imagine cât mai vie și fidelă a vieții culturale românești. Scopul nostru este să-i convingem pe telespectatori că ea, cultura, face parte din viața tuturor. Chiar și din a celor care nu-și dau seama de asta.

TVR
CULTURAL

ÎNAPOI LA ARGUMENT
Joi, ora 22,00

Moderator: Horia-Roman Patapievici
Realizator: Camelia Robe
Director de imagine: Mihai Ciubreag
Redactori: Diana Boșoancă și Violeta Cioroianu

Rigoarea e o pasare rară în numeroasele dialoguri ce împânzesc mass-media culturală. Puțini sunt cei care și-o propun. Patinajul ideilor e adesea de neoprit. Interlocutorii sunt încântați de propriul verbiaj mimând diversitatea lecturilor și multitudinea observațiilor cantonate în țarcul locurilor comune.

Dialogul modelat de Horia Roman Patapievici iși propune chipuri și abordări mai puțin frecventate, alături de nume binecunoscute ale culturii românești. Iar miza discursului va fi decuparea unei idei ferme așa cum se reflectă ea în întâmplările vizibile sau mai ascunse din jur.

Emisiunea realizată de Camelia Robe împreună cu directorul de imagine Mihai Ciubreag și cu redactorii Diana Boșoancă și Violeta Cioroianu este înregistrată între splendidele picturi și sculpturi din reședința familiei Frederic Storck și Cecilia Cutescu Storck.

Astfel, în fiecare joi, de la ora 22,00, Horia-Roman Patapievici, moderatorul emisiunii „Înapoi la argument", își propune să decupeze din realitate, prin abordări mai puțin obișnuite, idei de dezbatere.

TVR
CULTURAL

PLUS/MINUS ARTĂ
Miercuri, ora 22,00

Moderator: Cristina Modreanu
Regizor artistic: Mara Pasici Manolescu
Realizatori: Lorelei Mihala si Cristina Modreanu

Odată cu noua grilă de toamnă a canalului TVR Cultural, emisiunea „Artă versus artă" își schimbă formatul. Noul talk-show se va numi „Plus/minus artă" și pornește de la ideea că nu orice „fapt de cultură" este benefic.

Opunându-se emisiunilor culturale omagiale de care încă nu am scăpat, „Plus/minus artă" se dorește o emisiune bazată pe ideea de responsabilitate a celor implicați în acte de cultură, care, nu de puține ori, propun modele greșite. Enorm de mulți bani sunt cheltuiți pentru „evenimente culturale" lipsite de impact, fără nici o semnificație, dar care pot otrăvi spațiul public, pervertind gustul spectatorilor și sabotând ideea de cultură, în general. Noua emisiune moderată la TVR Cultural de Cristina Modreanu își propune tocmai demascarea acestor imposturi.

În fiecare ediție, în funcție de exemplele din domeniile alese, emisiunea va include scurte cronici ale unor consultanți de specialitate, tineri critici recunoscuți pentru profesionalismul și incisivitatea lor: Iulia Blaga (film), Paul Cernat (literatura), Cosmin Costinas (arte vizuale), plus „antirecomandari" din domeniul teatrului asigurate de moderatoarea emisiunii. Pastilele critice din fiecare domeniu vor conține și citate din cronici apărute în revistele de specialitate și paginile de cultură ale ziarelor pe care producătorii așa-ziselor „evenimente culturale" evită să le citeze.

Așadar, în fiecare miercuri de la ora 22,00, TVR Cultural vă propune un talk-show incisiv care va puncta plusurile și minusurile actelor de cultură.

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU-MUREȘ